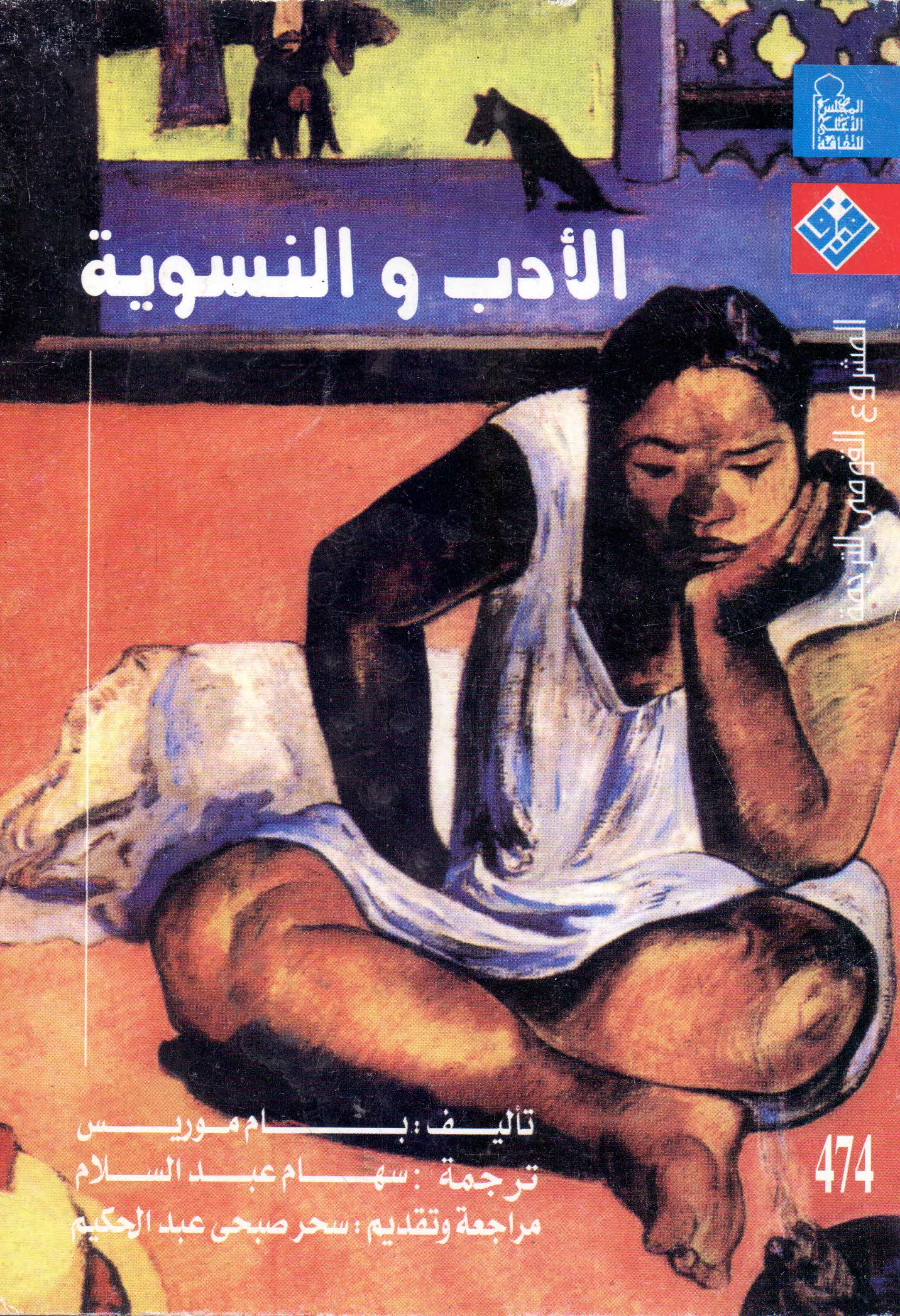

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة
الأدب و النسوية
تأليف : بام موريس
ترجمة : سهام عبد السلام
مراجعة وتقديم : سحر صبحى عبد الحكيم
474








ما النسوية؟ ماذا تعنى؟ ما الغرض من النقد الأدبى النسوى؟ كيف يمكن أن يؤثر فى طريقة قراءتنا؟ ما الذى يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسى والأخلاقى؟ كيف يمكن أن يعزز فهمُ الأدب فهمَ طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال فى عالم الواقع، ويساعد على تغييره؟.

لقد صارت هذه الكلمات والعبارات، والأسئلة مألوفة، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة لمختلف الناس؛ لذا قد يساعدنا أن تتوقفى/ تتوقف - أيتها القارئة/ أيها القارئ - قبل أن تقرئى/ تقرأ وتتأملى/ تتأمل كيف ستجيبين/ ستجيب عن الأسئلة.

النسوية مفهوم سياسى مبنى على مقدمتين أساسيتين، أولاهما أن النوعين (الأنثى والذكر) مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعانى النساء بسببها من انعدام العدالة فى النظام الاجتماعى، وثانيتها أن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التى تنشئها الثقافة بين الجنسين. يقدم هذا المفهوم للنسوية طرحًا يحتوى على مهمتين : فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التى تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغيير هذه الآليات.

لوحة الغلاف : بول جوجان

الغلاف : سماء ع

المشروع القومى للترجمة

# الأدب والنسوية

تأليـف : بام موريس

ترجمـة : سهام عبد السلام

مراجعة وتقديم : سحر صبحى عبد الحكيم




٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤٧٤
- الأدب والنسوية
- بام موريس
- سهام عبد السلام
- سحر صبحى عبد الحكيم
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

هذه ترجمة كتاب :

Literature and Feminism : An Introduction

First Edition

by : Pam Morris



شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

---

# المحتويات

# تقديم المراجعة

منذ السبعينيات من القرن الماضى - على أقل تقدير - والحركة النسوية تنمو وتتشعب حتى أصبحت لها أصداء عالمية لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو غض البصر عن تأثيراتها فى الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية فى جميع دول العالم ومجتمعاته ، وهى من الحركات التى انقسمت حولها المجتمعات العربية بالتحديد بين مؤيدين لـ «حقوق المرأة» ومتحفظين رافضين . ورغم اشتراك الأغلبية فى إعلان مواقف محددة من هذه القضية ؛ فإن قليلاً منهم يلم إلماماً واسعاً بأطروحاتها ليس فقط بسبب سوء أو قصور التوصيل بين ما يقمن عليه النسويات فى أماكن مختلفة من العالم للمتلقى العربى والتعامل مع القضية كمعطى بديهى مؤداه أن النساء يطالبن بحقوق دون الانخراط فى تفاصيل قد تثرى النقاش ، وإنما أيضاً بسبب تشعب وتعقد المطالبات والأطروحات ، ما صعب من عملية فهمها والوقوف على الاختلافات داخل هذه الحركة ذاتها ، والتى درجنا على الحديث عنها ، وكأنها كل واحد مصمت يسير فى اتجاه واحد لا يحيد عنه . من هنا تأتى أهمية التعرف على التوجهات المختلفة داخل الحركة النسوية حتى نبنى مواقفنا على فهم لما يدور فيها وفتح باب التحاور معه لخلق مساحة ثالثة ما بين التأييد والمعارضة تقوم على التفاعل الإيجابى ما قد يضيف وجهة نظر عربية مؤثرة تتحرك بناء على الفهم والتحاور . فالقول بأن النساء يطالبن بحقوق صحيح تماماً ، ولكنه مبتسر ومختصر اختصاراً مخل ، كما أنه فى ظل هذا التعميم يستحيل التعرف على المطالب المختلفة لمجموعات متباينة من النساء يشكلن فى مجموعهن «النسويات» ، ولكن يكثر بينهن الجدل وتتباين المطالب وكثيراً ما تتناقد . ليس هذا بغريب على حركة تبنت مفهوم الاختلاف منذ إعادة تفعيلها فى العقود الأخيرة واتساقها مع المتغيرات الثقافية ، والتى برزت فى تلك الآونة وكذلك التحولات العالمية .

لن أخوض فى سرد تاريخ الحركة النسوية منذ نشأتها كحركة مطالبة بحقوق سياسية مثل حق الانتخاب والمساواة فى فرص العمل والأجور ... إلخ ، وإنما سأحاول وضع خريطة مبسطة لما تبنت من مواقف وقدمت من أطروحات بعد ما نشطت كحركة ثقافية . لا يمكن بحال من الأحوال اعتبار الحركة النسوية حركة تعمل خارج الأطر الثقافية الموجودة على أرض الواقع سواء تبنت الحركة هذه التوجهات أو نقدتها أو قامت على تغييرها من الداخل بهدف إفساح المجال من داخل أطرها لاستيعاب هذا الكيان الفاعل ، والمعروف باسم «النساء» . من هنا كانت الاختلافات بين النسويات معبرة عن اختلاف الثقافات والتيارات ؛ فقامت توجهات متحدثة باسم نظريات وتوجهات ثقافية بعينها بالتحاور مع غيرها ، ولعل هذا هو سر توهج الحركة النسوية عالميًا ونشاط حواراتها وتجددها بين النسويات أنفسهن وبين مجموعات منهن والمختلفين معهن حول قضايا النساء .

## المدارس النسوية :

ويمكن – من باب التبسيط للفهم – تحديد خمسة تيارات نظرية رئيسية فى الحركة النسوية التى نشطت ثقافيًا على الساحة العالمية فى العقود الأخيرة وأهم القضايا والحلول التى تطرحها .

**أولاً – النسوية الليبرالية** : وهو توجه (شأنه شأن التوجهات النسوية الأخرى) يستقى منهجه من النهج الذى يحدده عنوانه ، وهو فى هذه الحالة ، الفكر الليبرالى عامة . فتنادى الكاتبات المنتميات لهذا التيار بالمساواة بين الرجال والنساء من حيث إتاحة فرص العمل وتقييم الأعمال دون تفضيل أى شخص بسبب لونه أو نوعه . ويركن هذا التيار إلى الفلسفة الفردية وما يستتبعه من تنافسية ، ومن هنا ترى الكاتبات المنتميات إلى هذا التيار التركيز على المناداة بتكافؤ الفرص ، وهن لا يفضلن الانخراط فى نقاشات حول أسباب وأصول التفرقة النوعية بين النساء والرجال على مستوى العالم وعبر التاريخ ، وإنما يفضلن التعامل مع هذا الوضع بوصفه الوضع الراهن

ومن وجهة نظر واقعية . ويؤخذ على هذا التيار أنه يؤسس لانتشار الفلسفة الفردية عالميًا ، ومن ثم فهو تفضيلي قصري ، ينادي بتوجهه دون غيره من فلسفات ، كما يؤخذ عليه تبسيطه للأمور وتفضيله تخطي القضايا الشائكة مثل قضية الاختلافات الثقافية والتحليل التاريخي للمشكلات .

والنسوية الليبرالية تعد من أقدم التيارات النسوية ، وهذا يفسر منظوره الفلسفي وبعده عما استجد من مناهج نظرية مثل ما بعد البنيوية .

**ثانيًا – النسوية الراديكالية :** وهو تيار راديكالي متشدد يدعو إلى الانفصال عن الرجال وعدم التعامل معهم وبناء مجتمع للنساء فقط ، وهو تيار يتفق مع وجهة النظر الذكورية التي تبني نظرتها وتقييمها للمرأة على جسد المرأة . ولكن بينما يقرأ الذكوريون الجسد الأنثوي على أنه علامة دالة على ضعف النساء في جميع الكفاءات والمجالات ، تلك الرؤية التي تتعدى الاختلاف البيولوجي وتستدل بالضعف العضلي كعلامة على حالة ضعف عام ينسحب على جميع القدرات العقلية منها والثقافية والعلمية والاجتماعية ... إلخ ، ترى النسويات الراديكاليات أن جسد المرأة هو علامة على تفوقها على الرجال ؛ فالمرأة هي الحافظة للحياة من خلال قدرتها على الحمل والولادة وهي أيضًا عمليات دالة على قدرات عضلية فائقة لا يتحملها الرجال ؛ أي أن هذا التيار يعمل على قلب ثنائية ذكر/أنثى بحيث تكون الأفضلية فيها للأنثى . وتتحفظ الكثير من النسويات على هذا التوجه بسبب إبقائه على حالة الصراع بين الذكور والإناث ما يؤثر سلبًا على الحياة الاجتماعية وإبقائه على الفكر الثنائي التفضيلي ، والذي يشكل القضية المحورية للنسويات والسياسة التي ثاروا ضدها ورفضنها كنسق حية . وتنأى الكثير من النسويات عن هذا التيار لقيامه على فكرة الحتمية البيولوجية القائلة بأن أجسادنا ، والتي لا حيلة لنا في تشكلها ، هي التي تملي علينا مدى نجاحنا في الحياة وتحدد الفرص التي يجب أن تتوفر أو تحجب عن أي شخص بسبب شكله الخارجي سواء كان رجلاً أو امرأة ، أبيض أو أسمر . في مقابل هذا التيار تتجه الأغلبية العظمى من النساء إلى كشف نسق التفكير والتركيبات الاجتماعية والثقافية

والاقتصادية والسياسية التى أسست وتكرس لسياسات التفضيل النوعى والعنصرى والمصالح التى تخدمها هذه الأفكار والتركيبات . من هنا كان إصرارهن على أن هذه التفرقة هى نتاج ثقافى وليس بيولوجيًا ، أى أن المشكلة لا تكمن فى اختلاف أجساد الإناث والذكور أو لون بشرة البيض والسود واختلاف أشكالهم ، وإنما تكمن فى إسقاطنا بعض الصفات التقيمية الداعمة أو المقصية على هذه الأجساد لخدمة مصالح المنتفعين من ذلك الخطاب . وتتبنى كل من التيارات النسوية الثلاثة التالية وجهة النظر هذه القائلة بأن التفرقة مبنية على المفاهيم الثقافية التى تشكل المجتمعات ، وأنها ليست حتمية ، وبالتالى يمكن تغييرها بما يسمح بتحقيق مساواة بين كل المجموعات الاجتماعية .

**ثالثًا – النسوية الماركسية :** وهو تيار يؤكد على البعد الاقتصادى للتفضيل النوعى ، ويرى أنه يخدم مصالح الرأسمالية المستغلة . فالقول بعدم كفاءة النساء يسمح باستغلالهن من خلال إدخالهن وإخراجهن إلى ومن سوق العمل بسهولة بدعوى عدم كفائتهن ، بينما يكون هذا التلاعب بأقواتهن لخدمة رأس المال ، كذلك ترى الكاتبات المنتميات لهذا التيار أن الرجال عمومًا قد أعادوا إنتاج هذا النظام المستغل فى المجال الخاص : فالكثير مما يقال عن دور المرأة كزوجة وأم يهدف فى الأساس إلى تسخيرها للعمل فى المنزل دون تقاضى أى أجر عن مجهوداتها ووقتها ، وهن يذكرن بأن الإنجاب يقوم على شراكة المرأة والرجل ، وبالتالى فعليهم أيضًا الاشتراك فى تنشئة الأبناء ، وهن ، بطبيعة الحال ، يختلفن مع الراديكاليات حول هذه القضية ، فهن لا يرون أن النساء يستأثرن دون الرجال بمهمة الإبقاء على الحياة من خلال الإنجاب ، وبالتالى لا يفضلن أحدهم على الآخر ، وإنما يدعون إلى أن تنسحب هذه الشراكة والمساواة على كل ما يقوموا به من أعمال ومهام فى النطاقين العام والخاص . كما يطالبن بضرورة المساواة فى الأجور وساعات العمل بين الرجال والنساء وعدم إقصاء أى منهم من أى مجال إنتاجى بسبب نوعه والكف عن توزيع بعض مجالات العمل بحسب النوع بحيث يُدفع بالرجال لأن يكونوا أطباء مثلاً ، ويقتصر مجال التمريض على النساء .

**رابعًا – النسوية ما بعد البنيوية :** ترى معظم المنتميات لهذا التيار أن التفرقة النوعية لا هى بيولوجية طبيعية ولا هى فى الأساس اقتصادية استغلالية ، وإنما هى كامنة فى اللغة ما يبرر انتشارها فى شتى المجالات .

فاللغة هى التى تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شىء بما فى ذلك الصفات والجماد والمجردات ، ومن ثم فهى مهد الانقسام ويتبع هذا الانقسام اللغوى ويبنى عليه سياسات تفصيلية متعلقة بعلاقات القوة . وترى المنتميات لهذا التيار أن «الكيان الواحد» سواء كان فردًا أو ثقافة أو مجتمعًا أو غيره هو فى الأساس كيان جامع لصفات اصطلحنا لغويًا وثقافيًا على تأنيثها أو تذكيرها كالذكاء والحساسية مثلاً التى درجنا على إلصاقها بالرجال والنساء على التوالى .

فى مقابل هذه الرؤية ، ترى الكاتبات من هذا التيار أن الأفراد يمكن أن يجمعوا بين الذكاء والحساسية برغم كونها صفات مجنسة لغويًا ، وهن يرون أن هذه القسمة اللغوية الثقافية هى نسق قهرى يدمر بعض جوانب الشخصية لكل من النساء والرجال على حد سواء . فمطالبة الرجل بعدم البكاء لتكتمل رجولته مجتمعيًا لهو أسلوب كابت قاهر للرجل ؛ حيث إنه فى الأصل يشترك مع النساء فى القدرة على الإحساس ، وبالتالى فمن حقه التعبير عن مكنونه ، كذلك فمطالبة النساء بعدم التفكير وإقصائهن عن المشاركة فى حل المشاكل التى تتطلب تعاملاً عقلانيًا هو أيضًا صيغة قهرية إقصائية ؛ فهن – شأنهن شأن الرجال – يمتلكن قدرات قد تبدو لغويًا وثقافيًا متناقضة . وترى نسويات هذا التيار (وهو الأكثر انتشارًا وتأثيرًا فى الوقت الحالى) ، الخروج من ثنائية الرجل/المرأة إلى ساحة ثالثة جامعة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات وتقديرها جميعًا دون تمييز وإقرار إمكانية وجود ما قد يبدو متناقض . ويأتى تركيزهن على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهنى يعمل على التعايش ويعطل سياسات الصدام والصراع سيما أنهن يُعرِّفن ساحة الاختلاف هذه التى توجد فيها الأضداد على أنها الكيان . وهذا الكيان قد يكون التركيبة السيكولوجية للفرد أو الثقافة أو المجتمع أو خلافه . فقبول الاختلاف والاعتراف بكل جوانب الشخصية دون تمييز يبشر بحياة أفضل للفرد سواء كان ذكرًا

أو أنثى . وهن يعملن ، بطبيعة الحال ، بقناعة بأن التمييز النوعى وما أنتجه من إشكاليات اجتماعية ونفسية هو نسق ثقافى ذهنى لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجى بين الذكور والإناث ، والذى تم إسقاط معان كثيرة عليه دون أن تنطق بها أجساد لا النساء ولا الرجال .

**خامسًا – النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث :** وقد تبنت عدد من النسويات الملونات فى الولايات المتحدة والنسويات من العالم الثالث المنظور ما بعد البنيوى المقر بحق الاعتراف بالمختلف دون أى حاجة إلى إقصائه أو مواراته أو إبراز الجوانب الأكثر قبولاً على غيرها عملاً بمعايير ثقافية ومجتمعية إقصائية مجحفة ، ولكنها ركزت فى تعاطيها مع هذه القضية على المختلف ثقافيًا .

وهنا يجب التشديد على أن هذا الانتماء إنما هو انتماء اختيارى غير قصرى ؛ فليست كل امرأة سوداء أو من العالم الثالث بالضرورة من الناشطات فى هذا التيار بسبب «حادث ميلادهن» فى بلد دون غيره أو على لون دون عداه . هاجمت النسويات المنتميات لهذا التيار كل الحركات النسوية المنادية بخلق مظلة واحدة وأچندة عالمية تشترك فيها وتعمل على تحقيقها كل نساء العالم سواء كانت هذه الأچندة ليبرالية أو ماركسية أو راديكالية . وقد أكدت هذه النساء على أن تجاربهن وتواريخهن وقناعاتهن الثقافية تختلف عن تجارب وتواريخ وقناعات النساء الغربيات ؛ فقهرهن كان قهراً مضاعفًا قامت به ثقافاتهن كما قام عليه الاستعمار والاستغلال الغربى الحديث ونفذه كل من الرجل والمرأة البيضاء . فتاريخيًا مارست المرأة البيضاء الغربية القهر على شقيقاتها الملونات والجنوبيات لتبنى الأولى تراتبية ثقافية قائلة بأفضلية الثقافة الغربية على ما عداها من ثقافات ؛ فحرصت على المشاركة فى تصديرها وفرضها على النساء الملونات بدعوى رغبتها فى النهوض بهن ، ومن هنا كانت شريكة كاملة للرجل الأبيض فى استعمار الشعوب واستعباد الملونين .

ولكن يجب التنويه بأن هذا الرفض لا يعبر عن رد فعل انفعالى «أنثوى» يرمى فقط إلى تصفية الحسابات ، إنما هو توجه نظرى فى المقام الأول ينطلق من رفض

السياسات القصرية والتفضيلية تحت أى مسمى نهضوى أو خير ومهما كانت مساحة الاتفاق على أهميته حيث لا يجوز فرض الحلول على الجميع .

وتؤكد المنتميات لهذا التيار على خصوصيتهن الثقافية وعلى ضرورة احترام هذه الخصوصية ؛ خاصة وأن النسوية تقر بحق الاختلاف كمبدأ ، وتنادى بحق الاختلاف عن الرجل فى حالة الراديكاليات ، كما تؤكد وجود المختلف فى الكيان الواحد كما هو الحال مع ما بعد البنيويات ، كذلك تستدعى الكاتبات من هذا التيار مفهوم سياسات الموقع ، والتى تقول بأهمية الموقع الثقافى للمتحدث فى تشكيل رؤيته أو رؤيتها ؛ فالفكر نتاج اختلاط المفكر بواقعه . وتوظف نسويات العالم الثالث والملونات هذا المفهوم للتأكيد على أن رؤاهن وأطروحاتهن المتأثرة قطعًا بموقعهن الثقافى ستنتج رؤى مختلفة ، وبذلك سيكون لهن دور فى إثراء الحركة النسوية ذاتها بطرح ما قد لا تراه الغربيات الناظرات من زوايا ومواقع ثقافية متشابهة وإن لم تكن واحدة .

وقد تبنيت هذا المنهج فى اختيارى أن أقدم لهذا الكتاب بعرض مختصر لسياقه النسوى ، وسأنحو نفس المنحى بعرضه كنص يعبر عن موقع كاتبته الجيوثقافى وموقفها النظرى ؛ أى بحسب اختياراتها المنهجية المتأثرة بخلفيتها الثقافية .

يتوجه هذا الكتاب إلى دارسى الأدب النسوى فى بريطانيا على وجه التحديد ، ويظهر هذا فى تعاطيه مع الجدل الدائر فى بريطانيا على وجه الخصوص وتحاوره المستتر غير المفصح مع بعض فرضياته الثقافية والنظرية . فيظهر هذا مثلاً فى تركيزه على علم النفس فى تناوله لبعض النصوص الفرنسية على حساب روافد نظرية أخرى مثل التفكيكية . وهو بسبب توجهه هذا بالتحديد ومناقشته الهم الأدبى فى المملكة المتحدة يقدم طرحًا يعنى القارئ العربى بشكل كبير . فقد تأثرت الدراسات الأدبية فى أماكن كثيرة من العالم بكلاسيكيات الأدب الإنجليزى ، والذى قُدِّم إبان الإمبراطورية البريطانية وكأنه الأدب العالمى كما تغلغل فى مجالات التعليم والثقافة العامة . لذا فمن المهم للثقافات التى تأثرت به أن تتابع القراءات التحررية التفكيكية الجديدة التى تتناول كلاسيكيات الأدب الإنجليزى هذا ، كما أن من شأنه إثراء الثقافة

العربيــة بفتــح آفــاق مـختلفــة للتحــاور معهــا ، وبالتالى الإسهام الفعال فى تشكيل الثقافة المعاصرة .

يقع هذا الكتــاب فى بابين جـامـعين للمـجـالين المتـضـمنين فى عنوانه أى الأدب والنسوية ؛ فيتناول الباب الأول المجال الأدبى ويعرضـه من وجهة نظر نسائية ، بينما يتناول الباب الثانى عرض لبعض النظريات النسوية ، وهو بذلك يجمع ما بين النقد والنظرية فى عرض مُبسط وسلس . والكتاب من إصدارات الجامعة المفتوحة ؛ أى أنه يتوجه إلى الطلبة فى المرحلة الجامعية من دارسى الأدب والنسوية ، وقد صدرت منه عدة طبعات فحقق بذلك انتشاراً كبيراً . وينقسم الباب الأول إلى ثلاثة فصول يمثل كل منها منهجًا من مناهج تناول الأدب من وجهة نظر نسوية . أما الفصل الأول فهو معنى بكشف الصورة النمطية للمرأة كما تقدمها كلاسيكيات الأدب الإنجليزى ، والتى طالما وصفت بالعالمية وتم الاعتراف بها كجزء أصيل فيما يُعرف «بالأدب العالمى» . ويتناول الفصل بالتحليل أعمالاً متباينة من حيث أنواعها الأدبية والعصور التى تمثلها ، وربما لا يجمعها إلا شهرتها وأثرها الكبير مثل ملحمة «الفردوس المفقود» لميلتون ، ورواية «الآمال الكبرى» لديكنز ، ومسرحية «سيمبلين» لشكسبير ، وديوان «لوسى» للشاعر الرومانسى وردنورث وأقاصيص كانتربرى» لشاعر القرون الوسطى شوسر ، ومن خلال التحليل ترينا موريس علاقة جديدة بين هذه الأعمال .

فبرغم الاختلافات البينة بين هذه الأعمال من حيث مدارسها وأنواعها الأدبية ، فإنهـا جميعًا تقدم المرأة من خلال صورتين ذهنيتين منمتطتين محددتين . فجميع النساء فى هذه الأعمال إما خاضعات ضعيفات ، وبالتالى مرضى عنهن يصورن كالملائكة ، وإما متمردات فيتم احتواؤهن فى إطار صورة أو مجاز الساحرة أو الشيطانة الواجب نبذها . وغالبًا ما تُصاغ «الحالة الاجتماعية» لنمط «المرأة الشيطانة» فى الأعمال الأدبية على أنها غير متزوجة مما يؤكد فى وجدان القارئ انفراد الرجل بالعقلانية وغياب هذه الصفة عن البعيدات عن الارتباط بالرجل بالزواج . كما يزيد هذا التصوير من الضغوط الاجتماعية على غير المتزوجات والتهديد

بإقصائهن اجتماعيًا بدعوى ارتباطهن بالشر . وهذا مثال على الدور المهم الذى يلعبه الأدب فى صياغة والتأكيد على صور وأنماط معيشية وحياتية بعينها يتم استيعابها فتصبح المعبّر عن الواقع بينما ننسى أو نتناسى أنها فى الأصل صادرة عن خيال الأديب كما يتم استخدام هذه الصور والأنماط الذهنية فى إقرار وتنفيذ عقاب اجتماعى على النساء ، خاصة الخارجات منهن عن الطاعة .

وتتآزر الحبكة الأدبية مع تقديم الشخصيات فى تطبيع وجوب عقاب المرأة الخارجة عن المؤسسة الاجتماعية السائدة . ففكرة «العدالة الطبيعية» فى صياغة الحبكة دائمًا ما يتم تطبيقها على النساء بصرامة . فإذا جنحت المرأة عن النمط السلوكى المتعارف عليه تمت معاقبتها دون هوادة ، بينما يتسع صدر النص وكاتبه فيقبلا توبة الرجل الخارج عن النسق الاجتماعى السائد بدعوى أن جنوحه جزء أصيل من «طبيعته» وتوبته تحسب له لا عليه . أما حبكة البطولة والرحلة الاستكشافية فى الروايات ففى أغلبها الأعم تكون الشخصية الاستكشافية البطلة فيها من نصيب الرجال . ويقدم الرجل البطل فى هذا النوع الروائى كشخصية إيجابية مغامرة متفاعلة مع الحياة وقادرة . أما روايات البطولة النسائية فتحصر «بطولة» المرأة فى قدرتها على تحمل مصيرها دون أية محاولة لتغييره أو تحسين وضعها ، ومن أمثال هذه الروايات رواية «تيس» لتوماس هاردى و «كلاريسا» لصامويل ريتشاردسون . أما روايات الحب فتضع المرأة فى موضع اختيار بين عريسين ، ويحكم على نجاحها فى الحياة من عدمه بناء على حسن اختيارها ، وبالتالى يتم اختصار دورها فى الحياة وإسهامها فى قدرتها على الاحتفاظ بالرجل المناسب والتخلص من الرجل غير المناسب ، ما يمثل ابتسارًا لحياوات النساء واحتواء لها .

أما الراوى فدوره أكثر تعقيدًا ؛ فهو الحاكم الناهى فى عالم النص ، وهو فى الأغلب الملم بكل الأحداث ودواخل الشخصيات ، وبالتالى يمثل السلطة المهيمنة على النص وعالمه . وقلما تقدم النصوص من خلال راوية امرأة ؛ فالراوى إما رجل أو صوت غير مجنس يمثل سلطة عليا متسقة وصورة الرجولة ، وبالتالى يفهم ضمنًا على أنه

صوت الرجل والسلطة معًا . ويلعب هذا التقديم للراوى دورًا أكثر خطورة من الأدوار التى يلعبها التشخيص والحبكة . فكثيرًا ما تتماهى المرأة القارئة مع هذا الراوى العارف بكل شيء المتلاعب بأقدار الشخصيات فتتبنى وجهة نظره ليس بسبب صحتها وإنما بسبب هيمنته على عالم النص وإصداره أحكامًا على الشخصيات والأحداث من موقع علوى تفصله عن الأحداث مسافة ، مما يصبغ أحكامه وآراءه بالموضوعية .

أما الفصل الثانى من الباب الأول فينقلنا من مساهمة الكُتَّاب فى تنميط واحتواء النساء إلى إسهام النقاد ومؤسسة النقد عمومًا فى تنفيذ نفس السياسات . فرغم كثرة عدد النقاد إلا أن معظمهم وأشهرهم من الرجال الذين تتقارب وجهات نظرهم . وهم فى الأغلب يجتمعون على التقليل من قيمة الأعمال الأدبية للنساء فى حيد واضح عن الموضوعية ، وغالبًا ما تنشر أعمالاً لنساء دون أى التفات إليها من جانب النقاد فتوئد . كذلك فقد درج النقاد على قراءة التقارب بين الشخصيات النسائية على أنه نوع من الانحراف ، وبالتالى وصم التعاون بين النساء عملاً على تشتيتهن ، كذلك فإن التنظير لمجال النقد كساحة قتال من جانب بعض منظرى النقد الأدبى من أمثال هارولد بلوم يقوم على إقصاء النساء وترهيبهن من الخوض فى المجال الأدبى سواء كان إبداعيًا أو نقديًا . وما يدور على مستوى الناقد والمنظر الفرد يدور أيضًا على مستوى المؤسسات . فلا تحتفى الدوريات والجرائد الأدبية بالأعمال النسائية قدر احتفائها بأعمال الرجال ؛ حيث لا توجد مساواة مثلاً فى المساحة المفردة لمراجعات وعروض الكتب فى الدوريات الأدبية بين أعمال الرجال والنساء ، كما تغيب المساواة فى طول وعمق هذه المراجعات وجدية التعامل مع النصوص المعروضة ومكان النشر بالصحيفة ؛ حيث تتصدر مراجعات كتابات الرجال الصفحات الأولى عادة . وبالتالى فالكاتبة تلفت النظر لسياسات التمييز النوعى فى المؤسسة النقدية ، وبالتالى تكشف أن تهميش أعمال النساء لا يرتبط بقيمة هذه الأعمال ، وإنما هو بسبب تحيز النقاد ومؤسسة النقد . كما تكشف الكاتبة أيضًا عن تكرار هذه السياسات فى مؤسسة التعليم حيث يقل عدد الأعمال النسائية التى يتم تدريسها مقارنة بأعمال الرجال ، وعادة ما تنزوى فى برامج ملحقة مخصصة حصرًا للأدب أو النقد النسائى مما يدعو الطلبة الذكور إلى العزوف عن دراستها ، وكأنها

شأن نسائى خاص لا أدبى عام . ولكن الكاتبة أيضًا ترصد بدايات تغير هذا الوضع منذ التسعينيات من القرن الماضى (وهى تتحدث عن الوضع فى إنجلترا ، بطبيعة الحال) . وتُرجع هذا التحول إلى إقدام النساء على العمل كناشرات وأستاذات جامعيات وزيادة مشاركاتهن فى هذين المجالين مع التأسيس لأرضية نظرية نسائية مشتركة ومنظور نسوى قام على تنظيم جهودهن وفتح مسارات وآفاق وتوجهات جديدة لهن .

أما الفصل الثالث فينقل القراء إلى ساحة الأدب النسوى فيقدم عرضًا تعريفيًا تحليليًا لهذا المجال الجديد ، والذى ما زال إلى حد بعيد مبهمًا . فيقدم الفصل قراءات تحليلية لثلاثة نصوص نسائية تمثل فى مجملها أهم ثلاثة روافد فيما يعرف بالأدب النسوى . يمثل التيار الأول محاولات نسائية لفتح مجال لطرح رؤية نسائية من خلال النفوذ بين الأساطير السائدة وتوظيفها ضد بعضها البعض وبالتالى تفكيكها . وتمثل موريس لهذا التيار بأعمال أجنس سميدلى التى تدعم أسطورة «ابنة الأرض» أو تصور الأرض على أنها امرأة معطاء خصبة لترد بها على أسطورة أديب المؤسسة لضرورة تماهى الذكر والأنثى مع السلطة الأبوية . فمن خلال عرضها لمعاناة المرأة الفقيرة ترسم سميدلى علاقة تكاتف بين الأم والإبنة تؤكد من خلالها صورة الأم المعطاء السائدة كما تؤكد أيضًا إمكانية ارتباط الابنة بالأم وتماهيها معها ، خلافًا للنسق الأوديبى . أما التيار الثانى فهو مهتم بإعادة بناء مجتمع النساء وإعادة صياغة العلاقات بينهن وتمثل له موريس بأعمال تونى موريسون . عادة ما تعود الكاتبات فى هذه الحالة إلى تراث إثنى مغاير للتراث الغربى السائد وتستدعى منه صور ونماذج بديلة . فموريسون مثلاً تعيد تقديم مجتمع النساء باستدعاء صيغة حياة المرأة السوداء فى أمريكا المبنية على الود والحميمية كما تعيد إصدار صورة المرأة القوية المقتبسة من هذه الثقافة السوداء أيضًا . يقدم هذا التيار بدائل للصور المنمطة للمرأة وصيغ جديدة لعلاقاتها الاجتماعية ، مدعومة فى ذلك بتجارب من التراث الذى طالما تم تهميشه ، ولكن آن له أن يعود . أما التيار الثالث فهو التيار «الواقعى» وهو يجنح إلى رؤية الأدب بوصفه عاكس للمجتمع ، ولكنه أيضًا يقول بأن عملية نقل الواقع من المجتمع إلى الأدب عملية انتقائية ؛ فالأدب لا ينقل كل الواقع وإنما يختار من هذا الواقع ما يراه جدير بالتمثيل .

وقد كانت تجارب النساء وحيواتهن ينظر لها دائمًا على أنها غير جديرة بالتسجيل فيتخطاها الأدب بناء على هذه النظرة التقييمية المجحفة . وتقوم الكاتبات الواقعيات بالتسجيل الأدبى لتجارب النساء وتعمل بأچندة انتقائية مضادة تهدف فى النهاية إلى خلق تساوى بين واقع النساء وواقع الرجال أو هذا «الواقع الاجتماعى» كما يعيشه ويراه كل من النساء والرجال بهدف الوصول إلى صورة اجتماعية أكثر عدلاً .

تركز الكاتبات الواقعيات على انحياز الرجال ضد النساء بوصفه جزءًا من الواقع الاجتماعى المجحف والواجب تغييره فتحول بذلك ساحة الأدب إلى ساحة ثقافية تتم فيها إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية . وأخيرًا ترصد موريس فى هذا الفصل من الكتاب ظاهرة تأثر النساء بكتابات بعضهن البعض بسبب اشتراكهن فى نفس المشكلات والأوضاع ، وبالتالى تأسيسهن لهذا المجال المعروف بالأدب النسوى من خلال اختيارهن المشاركة فيه .

أما الباب الثانى من الكتاب فيتناول بعض التوجهات النظرية النسوية وهو الأكثر إثارة للجدل . ينقسم الباب إلى أربعة فصول تتناول فيها الكاتبة علم النفس والكتابة النسائية وما بعد البنيوية والتاريخ على التوالى .

بينما يشكل كل فصل من فصول هذا الباب دراسة جادة للمجالات التى تتناولها موريس من وجهة نظر نسائية ، إلا أن تصنيفها هذا يتنقل بين مجالات دراسية مثل علم النفس والتاريخ من ناحية وتوجهات نظرية مثل ما بعد البنيوية من ناحية أخرى ، كما يقدم مشروع الكتابة النسائية وكأنه منفصل تمامًا عما يدور على الساحة النقدية .

يتسبب هذا التقسيم والتصنيف فى سد السبيل أمام فهم القارئ للعلاقات بين هذه الموضوعات وبدلاً من إظهار التشابكات بين النسوية يعيد النص إصدار الهم النسائى وتناول قضاياه وكأنه متشرذم منقطع بينه وبين التواصل الحوارى . وإذا أخذنا فى الاعتبار فكرة أن الواقع هو نتاج المكتوب ، وأن كل حقيقة هى فى الأصل أسطورة تمت صياغتها فى الخيال ، وهى فكرة سائدة فى المجال النقدى عامة ، ظهرت خطورة هذا التصنيف الذى يعيد إصدار سياسات الفرقة بين النساء . ويبدو أن الخوف من الفرقة هو هاجس الكاتبة نفسها .

ويشكل هذا التصنيف إشكالية منهجية أيضًا ؛ فبينما عمل التنظير مؤخرًا على إعادة صياغة العلاقات بين المجالات الدراسية ودعم المنهج البينى عبر التخصصى ، نرى الكاتبة مصرة على التفرقة بين علم النفس والتاريخ مثلاً وبدلاً من أن تربط ما بعد البنيوية ، بوصفها نظرية ، هذه المجالات بالكشف عن المشترك بينها ، نراها وقد تقلصت من منهج إلى موضوع بحث يتم احتواؤه فى فصل من فصول الكتاب . والكتابة النسائية تقف وحدها خارج كل من التصنيفين البحثى والنظرى ، ولذا يسهل تهميشها برغم قوتها النظرية .

أما من حيث المنهج ، فبرغم اقتراب النص من النهج ما بعد البنيوى متعدد الروافد ، فإن موريس تركز أكثر على علم النفس كأحد روافد ما بعد البنيوية على حساب الروافد الأخرى مثل التفكيك مما يخلق تراتبية بين الروافد ما بعد البنيوية . كذلك يفتقد النص إلى التوازن فى عرض المدرسة النسوية الفرنسية والنقد اللاذع الذى وجه لها من قبل النسويات ما بعد الاستعماريات والنسوية السوداء .

والنص فى هذا يعكس الرؤية السائدة بين النسويات البريطانيات فى التسعينيات من القرن الماضى ؛ فقد ساد فى المملكة المتحدة فى هذه الفترة حالة من الانبهار بالثورة الثقافية الجديدة التى قام عليها منظرو ما بعد البنيوية الفرنسية ، بينما علت الأصوات المطبقة والمصححة لها فى أن فى الولايات المتحدة حيث نشطت حركات النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث . فجاءت قراءة موريس وتأريخها للنسوية عاكسة للحالة الأكاديمية فى بريطانيا فى التسعينيات ، والتى نحت فى اتجاه النقل دون النقد عن المدرسة الفرنسية ، وفضلت الأخذ عن المصادر الفرنسية وتقليص قيمة التناول الناقد لهذه المدرسة من قبل المهمشين فى أمريكا .

وتتضح العلاقة الملتبسة بين النص وما بعد البنيوية فى تناول الكاتبة هذه النظرية بكثير من الإقدام والإدبار يتضح أكثر ما يتضح فى إعلان تبنيها لهذه النظرية وجنوحها عنها من حيث تطبيقها على مادتها البحثية بل والتشكيك فيها فى بعض الأحيان . فمن ناحية يُظهر النص انبهارًا بالنسوية ما بعد البنيوية ويفرد للكاتبات

من هذا التيار مساحة كبيرة ، ومن ناحية أخرى يتمسك مثلاً بتثبيت تعريف الهوية . ففكرة الصيرورة الدائمة القائمة على التحول بين مواقع متعددة وتبنى النسويات الملونات ونسويات العالم الثالث لها قد هددت بالفعل صياغة الهوية النسائية على أنها ثابتة .

وبينما يحسب هذا للنسوية عموماً وتتغنى بهذا الإنجاز معظم النسويات ، فإن الكثير منهن أيضاً يبدين القلق منه ؛ حيث إنه يسحب البساط من تحت أقدام معظم التيارات النسوية الأخرى التى اعتمدت فى كتابتها على مفهوم الهوية البيولوجية الثابتة مثل التيار الليبرالى النسوى الداعى إلى عالمية الهم والحل والتيار الراديكالى وكذلك النقد السحاقى ، وهى تيارات تم تحديها بشدة من قبل ما بعد البنيويات والملونات ونساء العالم الثالث مما أدى إلى انحسار مدهم فى المجال النسوى .

ويظهر توجس موريس من هذه التيارات مثلاً من خلال مجموعة التساؤلات التى تطرحها فى (ص ٢٣٧) برغم احتفائها بما بعد البنيويات النسويات ، ومن أهم أسباب هذا الخلل والالتباس فى النص تركيز الكاتبة على مفهوم الهوية وتبنيها لفكرة «الهوية النسائية» كعنوان وتعريف جامع تقتبسه من النسوية الفرنسية المنادية بعالمية الحركة مع تخطيها للنقاش الشائك الذى دار حول تحديد ما إذا كانت هذه الهوية مبنية على التعريف البيولوجى للنساء ، وبالتالى تكون قهرية مفروضة على كل من تولد امرأة ولا يمكن الخروج عنها ، وما إذا كانت مؤسسة اجتماعياً وثقافياً تكتسبها النساء من خلال التنشئة ، وبالتالى يمكن تغييرها وتحسين النظرة للنساء وأوضاعهن . وقد تبنت ما بعد البنيويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة ارتباط التمييز النوعى بالثقافة مؤكدات أن الخلل لا يقع فى جسد المرأة ، وإنما فى المعانى المسقطة ثقافياً على هذا الجسد . فليس فى أجساد النساء ما يؤكد تدنيهن العقلانى مثلاً تماماً كما لا تعنى سمرة البشرة وتفرطح الأنف دنواً من الحالة الحيوانية وتشابهاً مقرباً معها . فالعنصرية ، شأنها شأن التفرقة النوعية ، تم التأسيس لها فى خطابات علمية وثقافية كانت فى الأساس سلطوية داعية وداعمة لمركزة القوة فى يد الرجل الأبيض . ورغم احتفاء النسويات بهذا التيار لفتحه المجال أمام تحسين أوضاع النساء ، فإنهن ارتبن منه أيضاً لتفكيكه فكرة عالمية

الدعوة ، وبالتالى وجوب اتحاد النساء عالميًا ، وهن فى ارتيابهن هذا محقات ؛ فقد أعلنت الملونات وما بعد الاستعماريات جهارة تخليهن عن منهج توحيد الحركة النسائية عالميًا لما فى ذلك من إعادة لمركزة السلطة فى أيدى النساء الشماليات ومطالبة هؤلاء الأخيرات لأقرانهن بتبنى سياساتهن العالمية أو العولمية قصرًا . وفى مقابل هذا التيار ، تبنت ما بعد البنيويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة التعدد الثقافى ووجوب احترام نساء الشمال لاختيارات وثقافات أقرانهن الملونات والجنوبيات وإقرار حقهن فى اختيار هوياتهن الثقافية دون إملاء أو إقصاء .

وقد اشتد السجال أكثر ما اشتد بين ما بعد البنيويات والملونات وما بعد الاستعماريات من ناحية والراديكاليات والسحاقيات من ناحية أخرى ، وكانت ساحة المعركة هى قضية تفسير سبب تدنى النظرة للنساء وما إذا كان معطى بيولوجيًا أو مكتسبًا ثقافيًا . فقد أسست المجموعة الثانية وخاصة السحاقيات حركتهن على فكرة أنهن ولدن بهوية جنسية مغايرة وطالبن المجتمعات الاعتراف بها . فكان رد المجموعة الأولى أن الهوية مكتسبة لا تخضع لقوانين الحتمية قابلة للتغير ، بل ويجب أن تتغير فتكون فى حالة صيرورة دائمة تفاديًا للانحسار ، وبالتالى الجمود والفناء . ولكن موريس لا تتناول هذه القضية الشائكة برغم أهميتها النظرية ومحوريتها بالنسبة للمجال النسوى وتجنح فى اتجاه ربط الهوية بالبيولوجيا وفكرة التأسيس لهوية نسائية جامعة ثابتة رغم إعلانها عكس ذلك أحيانًا . ويظهر أيضًا انحيازها هذا (المعبر عن موقعها الثقافى) فى المساحة الصغيرة التى تفردها لمناقشة النسويات الملونات ونسويات العالم الثالث وضحالة التناول خاصة إذا ما قارناها بتناولها المسهب والمستفيض لأعمال ممثلات من تيارات نسوية أخرى .

ومن أمثلة هذا الالتباس فى تناول هذين الموقفين فى نص موريس قراءتها لأعمال إيلين سيسو Helene Cixous . فمشروع «الكتابة النسائية» الذى تتبناه سيسو مبنى على قناعتها بأن التميز وسياساته من نتاج اللغة وليس محكومًا بحتمية الجسد ، وبالتالى فهى تدعو إلى تغيير اللغة بحيث تسمح بتمثيل كل المهمشين . فتصبح أكثر رحابة ،

وبما أن كل اللغة مجاز ، فإن كتابة سيسو تتلاعب على المجازى بحيث تخلق شبكة من المعانى المرتبطة من خلال تعديد معنى اللفظة الواحدة . من هنا فإن مشروعها ليس نسوياً فقط وإنما هو معنى بكل المهمشين الذين خضعوا لنفس السياسات الإقصائية التى عانت منها النساء وترى أن التهميش والإقصاء عموماً هو نتاج ذهنية واحدة وسياسة جامدة تعيد تكرار نفسها على مجموعات مختلفة ؛ فتنادى بكشف هذه السياسة المحورية فى كل تداعياتها كضرورة للتخلص منها وإغلاق السبيل أمامها كى لا تتحول من مجموعة إلى أخرى وبالتالى تستمر ؛ أى أنها ترى أن تحالف النساء مع جميع المهمشين من أجل تغيير اللغة ، وبالتالى النسق الذهنية التراتبية التى تنتجها ضرورة لنجاح كل المشاريع التحررية .

من هنا جاء ربطها الدائم بين النساء والملونين والعرب واليهود بوصفهم ضحايا لنسق فكرى واحد أعاد إنتاج نفسه بتركيزه على إحدى هذه المجموعات على التوالى . وكثيراً ما تصوغ سيسو قناعتها هذه باستخدام تعبير «نحن السوداوات» برغم كونها فرنسية بيضاء وهى ترمى من خلال هذا التعبير إلى كشف ارتباط التمييز العنصرى والنوعى كنسق ثقافى واحد . ولكن موريس ترفض هذا التعبير (ص ١٩٢) معلنة أنها امرأة ولكنها ليست بسوداء . هذا يكشف عن انحسار موريس فى المعنى الحرفى ودلالته البيولوجية فى مقابل المعنى المجازى الذى ترمى إليه سيسو . فلا ترى سيسو فرقاً بين سواد البشرة والأنوثة من وجهة النظر الثقافية المطبقة اجتماعياً ، بينما تبقى موريس فى المعنى الحرفى لبياض البشرة أو سمرتها كمعطى بيولوجى وليس كنسق ثقافى .

كذلك يظهر ارتياب الكاتبة من المنهج الذى تتبناه فى تناولها لمفهوم الاختلاف ؛ فبرغم إقرارها بأن النسوية متعددة ولا تتفق (ص٣٢) ، فإنها فى أكثر من موضع تربط لفظتى «الاختلاف» و «الانفصال» (ص ٣٦ ، مثلاً) وكأنهما مترادفتان . ومفهوم الاختلاف تبنته الكثير من النسويات كوسيلة للخروج من الفكر التراتبى لقدرة الأول على إعادة تشكيل العلاقات على نسق تجاورى متكافئ لا هرمى متسلط تتركز السلطة فى قمته ؛ أى أنه يطرح رؤية مغايرة لإعادة صياغة العلاقة بين الأنا والآخر بحيث

يتحقق قبول الكل برغم التباين ، وهو داعم للتحاور بين المختلفين ، ومن ثم لا يدعو بأى شكل من الأشكال (من حيث منهجيته) إلى الانفصال ، وهى نقطة نظرية تغيب عن الكاتبة التى تنقل وجهة النظر المتوجسة من الانفصال .

وبرغم وجود الكثير مما يمكن التحفظ عليه فيما يحويه هذا الكتاب من آراء وتفسيرات ، فإنه ينبغى عرضه على قراء العربية ؛ فهو فى النهاية كتاب حقق انتشاراً واسعاً ، وكان له تأثير كبير على دارسى النسوية ما يجعل الإلمام بما ورد فيه ضرورة ، وقد قامت المترجمة بنقله إلى العربية بدقة وحياد تشكر عليهما .

# استهلال وشكر

نبعت فكرة هذا الكتاب من تلاميذى الذين درست لهم : طلبة وطالبات الجامعة المفتوحة ، وطلبة وطالبات الدراسات العليا والمرحلة الجامعية الأولى الذين واللاتى حضروا مقرر دراسات و بحوث المرأة. كانت الكثيرات / ون(*) متشوقات / متشوقين للتعرف على النهج النسوى لدراسة الأدب ، واكتشاف معناه ، بل كن/كانوا أكثر تشوقا لتطبيقه بأنفسهن/هم. كان من الصعب أن أجد نصًا يمكن أن أوصيهن/هم بقراءته ويكون قادرا على أن يقدم لهن/هم أغلب جوانب هذا الموضوع ، الذى يجمع الآن تنويعة شديدة التركيب من الممارسات، بحيث يكون اختيارهن/هم للنهج عن علم، ويتمكن/نون من اكتشاف سبل لتطبيقه فى كتاباتهن/هم .

حيث إننا صرنا معتادات / دين على قراءة الخطاب النسوى ، فقد نسينا كم من الخلفيات والمصطلحات نأخذها أمرًا مسلمًا به. لذا، حاولت أن أبدأ من البدايات الأولى، دون ادعاء بأى معرفة مسبقة، بل مضيت أطوِّر إطارًا من الأفكار التى يمكن أن أستخدمها لأنتقل إلى مناطق أكثر تعقيدًا فى النظرية والجدال ؛ وأنا أركز فى كل أجزاء الكتاب – على النقد الأدبى النسوى بوصفه ممارسة للقراءة تؤدى إلى التمكين. إن هدفى الأساسى هو جعل هذه الممارسة فى متناول يد القارئات والقراء ؛ وقد

(*) سأتبع هنا، و حيثما لزم الأمر، هذا الأسلوب فى الإشارة إلى الأسماء و الصفات المذكرة والمؤنثة ، وذلك لاختلاف خصوصية اللغتين العربية (التى أترجم إليها) والإنجليزية (التى أترجم عنها) فى التعامل مع النوع عند الحديث بصيغة الغائب. ففى اللغة الإنجليزية تكون الأسماء والصفات محايدة فى معظم الأحوال، وتنطبق على المذكر و المؤنث دون إدخال أى أدوات عليها، مثل many, excited ، بينما يلزم فى اللغة العربية إدخال نون النسوة إذا شملت الجماعة المشار إليها إناثًا ، علما بأن نون النسوة لا تجعل العبارة عامة لكافة البشر ، لذلك سأستخدم صيغتى التأنيث و التذكير مع شرطة مائلة بينهما مثل الكثيرات/الكثيرين؛ ومتشوقات/متشوقين ... إلخ مالم تشر الكاتبة صراحة إلى أن المعنيات بالحديث نساء ، لأن هذا الكتاب ولو أنه يعنى بالنساء الكاتبات و أعمالهن فى المقام الأول، إلا أنه لا يستبعد القراء الذكور، فهم مدعوون بنفس القدر لقراءته و تأمل أفكاره والاشتباك معها (المترجمة).

حاولت أن أبرز هنا ما يبدو لى أكثر الجوانب إيجابية للنقد النسوى و نظرياته التى أقدمها بإيجاز . لقد استخدمت وأشرت إلى الأعمال النقدية والمختارات الأدبية المتاحة أكثر من غيرها ، حتى يسهل متابعتها بالقراءة ، وقد حاولت أيضًا أن أستخدم أعمال أكبر عدد ممكن من الكاتبات كوسيلة أقدم بها للقراء والقارئات القصائد والقصص التى أثْرت قراءاتى أنا شخصيا فى السنوات القليلة الماضية .

إنى أتقدم بالشكر الجزيل لطالباتى و طلابى فى إدنبرة، و جلاسجو، ودوندى، الذين و اللاتى شجعنى حماسهن/هم و أسئلتهن/هم وعزمهن/هم على اكتشاف المعرفة. و أقدم شكرا خاصًا لكلير هيوتون Claire Houghton التى قرأت المسودات الأولى لفصول هذا الكتاب، و قدمت لى تعليقا مفصلا عليها. وأدين أيضا بالشكر والعرفان لزميلاتى و زملائى بالجامعة المفتوحة و جامعة دوندى لتشجيعهم لى، وتزويدهم لى بمدد لم ينقطع من الأفكار الجديدة. كما أقدم شكرًا خاصًا لجراهام آلين Graham Allen، الذى قاسمنى خبرته بأعمال هارولد بلوم Harold Bloom، و لمارك كورى Mark Curry لمناقشاته معى عن التفكيك و ما بعد الحداثة. و أقدم أيضا جزيل الشكر لفيكى و فال Vicky and Val لإمدادهما لى بالكتب. أما جانيت كينج Jeannette King وليز آلين Liz Allen فقد كانتا سخيتان بالوقت و التشجيع كما عهدتهما دائما. ولولا كولين Colin ، ما أمكن لهذا الكتاب أن يرى النور.

وأود أن أشكر كل من سمحن / سمحوا لى بنشر قصائد و مقتطفات من الكتب التى يملكون/يملكن حق نشرها، و هم: بلوداكس بوكس Bloodaxe Books على كتاب "قصائد مختارة لمارينا تزفتاييفا " Marina Tsvetayeva, Selected Poems ، حقوق الطبع محفوظة لدافيد ماكدوف ، ١٩٨٧ ,David McDuff وكورنيل يونيفرستى بريس Cornell University Press، على كتاب « هذا الجنس الذى ليس واحدا » للوسى إيريجاراى Luce Irigaray, This Sex Which is not One، حقوق الطبع محفوظة لكورنيل يونيفرستى بريس، ١٩٨٥ وفابر آند فابر Faber & Faber، على كتاب "مجموعة قصائد " لسيلفيا بلاث Syl-via Plath, Collected Poems، حقوق الطبع محفوظة لإستيت أوف سيلفيا بلاث، ١٩٨١ ؛ و هارفستر هويتشيف Harvester Wheatsheaf، على "ضحكة الميدوزا" لهيلين سيكسوس Hélène Cixous, The Laugh of the Medusa، المنشورة فى كتاب " اتجاهات نسوية فرنسية

جديدة " ، من تحرير إليان ماركز و إيزابيل دى كورتيفرون Eliane Marks and Isabelle de Courtivron eds. New French Feminisms ؛ ونيـو دايركـشن بوكس New Direction Books، على "هـ. د.: مجموعة قصائد ١٩١٢ – ١٩٤٤" H.D.: Collected Poems 1912 - 1944 ، حقوق الطبع محفـوظـة لإستيت أوف هيلدا دوليتـل، ١٩٨٢ ؛ وروتليدج Routledge ، على « مختارات من هيو ماكديارميد » The Hugh MacDiarmid Anthology، حقوق الطبع محفوظة لسى . إم جريف، ١٩٧٢ ؛ وجياترى تشاكرافورتى سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak على "فى عوالم أخرى " In Other Worlds، حقوق الطبع محفوظة لميثوين، ١٩٨٧ ؛ وترياد جرافتون Triad Grafton، على كتاب « أغنية سليمان لتونى موريسون » Tony Morrison, Song of Solomon، حقوق الطبع محفوظة لتونى موريسون، ١٩٧٧ ؛ وفيراجو بريس Virago Press، على كتاب « وما زلت أنهض لمايا آنجيلو » Maya Angelou, And Still I Rise، حقوق الطبع محفوظة لمايا آنجيلو، ١٩٨٦ ؛ و جريس نيكولاس Grace Nicholas، على « أفكار كسولة لامرأة كسولة » Lazy Thoughts of a Lazy Woman، حقوق الطبع محفوظة لجريس نيكولاس، ١٩٨٩ ؛ و آجنس سميدلى Agnes Smedley، على « ابنة الأرض » Daughter of Earth، حقوق الطبع محفوظة لآجنس سميدلى إيستيت، ١٩٥٠.

## مقدمة: لماذا "الأدب" و"النسوية"؟

فلنبدأ ببعض الأسئلة الواضحة. ما النسوية ؟ ما الذى يعنى أن أكون نسوية ؟ ما الغرض من النقد الأدبى النسوى ؟ كيف يمكن أن يؤثر فى طريقة قراءتنا ؟ لقد صارت هذه الكلمات والعبارات والأسئلة مألوفة ، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة لمختلف الناس ؛ لذا قد يساعدنا أن تتوقفى / تتوقف أيتها القارئة / أيها القارئ قبل أن تقرئى / تقرأ وتتأملى / تتأمل كيف ستجيبين / ستجيب على هذه الأسئلة . ما الذى تعنيه هذه الكلمات لك .

### النسوية

سأبدأ بـ "النسوية"، ثم أنتقل إلى "الأدب". أقدم هنا تعريفى للنسوية، وهو تعريف ستعتمد عليه المعلومات الواردة فى بقية الكتاب. النسوية مفهوم سياسى مبنى على مقدمتين منطقيتين أساسيتين: (١) إن بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعانى النساء بسببها من انعدام العدالة فى النظام الاجتماعى ، و(٢) إن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التى تنشئها الثقافة بين الجنسين. يقدم هذا المفهوم للنسوية جدول أعمالها الذى يحتوى على مهمتين: فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التى تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغييرهذه الآليات.

يبدأ الفهم النسوى من التعريف الواضح لمصطلحى "أنثى" و"ذكر" المستخدمين للإشارة إلى الفئات البيولوجية المحددة للجنس. لقد عانت النساء طويلا من تقليد يسمى عامة "النزعة الجوهرية البيولوجية"؛ ويعنى الاعتقاد بأن "طبيعة" المرأة من العواقب الحتمية لدورها الإنجابى . وما هو طبيعى أو جوهرى لا يمكن تغييره بنفس الطريقة التى يمكن بها تغيير الصفات الاجتماعية للشخصية. من هنا، إذا كانت

البيولوجيا تجعل النساء فعلاً أكثر قابلية للطاعة والإذعان وأقل ميلاً للمغامرة من الرجال، فليس بوسع أى أحد أن يفعل لهن شيئا كثيراً فيما يخص طبيعتهن . لقد استخدم هذا النوع من الجدال الجوهرى أو الحتمى طوال التاريخ فى جميع المجتمعات لتبرير خضوع النساء، حتى ولو تغير ما يعتبر "صفات مؤنثة" جوهرية من ثقافة إلى أخرى . لذا، استخدمت النسويات مصطلحى "المؤنث "feminine و "المذكر "masculine للإشارة إلى هوية النوع المكتسبة بحكم الثقافة، فهذا المعنى الاجتماعى والذاتى للذات يتم رسمه منذ فترة مبكرة جدا من حياتنا ؛ بحيث يبدو لمعظمنا بطبيعته معادلاً للجنس الذى ننتمى إليه. لكننا كلنا نألف فكرة أن الكاتب الذكر يمكن أن يبدى أحيانا فى كتاباته ما يعتبر ثقافياً سمات "مؤنثة". وبالمثل، يقال إن الكاتبات الإناث تظهر لديهن أحيانا سمات "مذكرة". إن الاعتراف بهذا يستثير غالباً أحكاماً سلبية، تعتبر مؤشراً على مدى حرص المجتمعات على الدفاع عن الحدود التى تفصل النوعين، وما يرتبط بها من قيم [١] .

وهكذا، لا يمكننا الزعم بأن جميع كتابات النساء ستنطلق من منظور "مؤنث" وتحمل قيماً "مؤنثة، بل لا يمكننا الزعم بأن أى شىء تكتبه النساء سيكون نسوياً feminist بطريقة أو بأخرى، بمعنى أنه سيتفق مع جدول الأعمال النسوى الذى سبق أن وضحنا خطوطه العريضة. ينبع من هذا الخط الفكرى سؤال مثير للفضول: هل يمكن أن يقال عن الرجل الذى يتفق مع هذا المنظور ويعبر عنه أنه نسوى ؟ أعتقد أن الإجابة المنطقية على هذا السؤال هى "نعم"، بينما يجب أن نعترف فى نفس الوقت بأن الرجل النسوى سيعتبر دائما فى وضع مختلف عن المرأة النسوية فى علاقتهما بالعدالة الاجتماعية القائمة على أساس النوع. يمكن للرجل النسوى أن يدرك بنى انعدام العدالة الاجتماعية بين النوعين ويستهجنها، لكنه لا يمكن أن يمر بخبرتها كالمرأة. لكن هذا الموضوع أصبح قضية مثيرة للجدل بين الناقدات / النقاد النسويات / النسويين، ولن تتفق معى جميع النسويات على هذا. وسوف نتعمق أكثر فيما بعد، وفى الفصل الثانى ، فى فحص العلاقات المتداخلة المركبة بين المصطلحات الثلاثة: "أنثى (أنثوى)" female، و"مؤنث" feminine ، و"نسوى" feminist . أما الآن، فأود أن أفرق بين مصطلح

"أنثى (أنثوى)" بصفته مصطلحا يحدد الجنس البيولوجي ، و"مؤنث" بصفته مصطلحًا يشير إلى المفاهيم الثقافية للنوع الاجتماعى، و"نسوى" كمصطلح يشمل مفاهيم وأهدافًا سياسية[٢] . إن فكرة قيام التحديد الاجتماعى للنوع على أساس ثقافى تستدعى الدفع بأن التحسنات التى حدثت قريبًا فى الأوضاع الاجتماعية للنساء قد نزعت الأهمية عن النسوية، وجعلتها موضوعًا عفا عليه الزمن . وقد حدث جدال حول أن النساء لم يعدن محرومات من العمل بأى مهنة، وأن فرص التعليم صارت متاحة على قدم المساواة لكل من الجنسين، بينما أدى التقدم فى وسائل منع الحمل وتيسيرات رعاية الأطفال إلى ضمان أن حتى الحمل والأمومة لم يعودا يسببان أى خسارة للمرأة. لقد قيل إن المساواة قد أنجزت، لماذا الاستمرار إذن فى إثارة الجلبة؟ لكن، هل هذا صحيح؟ هل أُنجِزَت حقا المساواة وتكافؤ الفرص؟

تشير الإحصاءات الحديثة عن النساء والرجال فى مجالات الاقتصاد، والتعليم، والتوظف إلى أنه من المرجح أن تعمل النساء فى وظائف لنصف الوقت أكثر من الرجال. فبين كل عشرة رجال يوجد رجل يعمل لنصف الوقت، مقارنة بأربع عاملات لنصف الوقت من كل عشر نساء. أما من يتركن/يتركون التعليم دون حصول على مؤهل فتعمل ٥٠٪ من النساء منهم فى أعمال يدوية تتطلب مهارة متوسطة أو لا تتطلب مهارة على الإطلاق، مقارنة بـ ٢٩٪ من الرجال. ويبلغ الرجال الذين يحصلون على دخل مقداره ٢٠٠ جنيه استرلينى فى الأسبوع ضعف عدد النساء اللاتى يحصلن على نفس الدخل، وفى عام ١٩٨٩ بلغ متوسط الدخل الأسبوعى للعامل اليدوى ١٥٩ جنيهًا استرلينيًا للرجال و٩٧ جنيهًا استرلينيًا للنساء. وتشير كل الحسابات الإحصائية الموثوق بها إلى أن أهم عامل محدد لنمط عمل النساء وقدرتهن على الكسب هو ما إذا كان لدى المرأة أطفال أم لا، بينما لا ينتج عن وجود أسرة لدى الرجال أى أثر ذى دلالة إحصائية على تشكيل مستقبلهم [٣] .

و تشير الأرقام الواردة بشأن التعليم إلى استمرار وجود تفاوتات مثيلة. فرغم أنه من المرجح أن تستمر النساء فى التفرغ لتلقى نوعًا أو آخر من التعليم بعد أن يتركن المدرسة أكثر مما يفعل الرجال، وأنهن يتفوقن بنفس الدرجة فى اختبارات

القبول للجامعات، إلا أن عدد الرجال الذين يتلقون تعليمًا جامعيًا يبلغ ضعف عدد النساء. ومن بين من يحصلن/يحصلون على شهادات جامعية، يبلغ عدد الرجال الذين يلتحقون بوظائف مهنية متخصصة ثلاثة أضعاف عدد النساء. ويصعب إحصاء الاتجاهات إحصاء كميا، لكن التعريف الذى ما زال يستخدمه مكتب الإحصاء السكانى لـ "رب العائلة" يشير إلى استمرار مأسسة المزاعم النمطية المتعلقة بالنوع. يقرر هذا التعريف أنه "حين يطالب عضوان من جنسين مختلفين بنفس الاستحقاقات، يعتبر الذكر منهما هو رب الأسرة"[٤]. وتشكل هذه المزاعم أيضا خلفية تفكير الحكومة فى المعاشات، وإمدادات وفوائد الضمان الاجتماعى .

والتقرير الأخير الصادر عن لجنة منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية (OECD) المعنية بدمج النساء فى الاقتصاد ليس مشجعًا. يقول هذا التقرير: "لقد ساعد بقاء عدم المساواة فى سوق العمل، والتعليم، والتدريب، وفى نظم الضمان الاجتماعى والضرائب، علاوة على التقسيم غير المتساوى للعمل المنزلى ، على إبقاء النساء فى وضع الحرمان الاقتصادى ، مما جعلهن عرضة للفقر والاعتماد على من يعولهن"[٥] . ويخلص التقرير إلى أن خبرة التمييز والتنميط على أساس الجنس تؤدى إلى "أن النساء أنفسهن لا يتشجعن على استثمار جهودهن فى مهارات يمكن تسويقها [ ومن هنا ] يصعب كسر هذه الحلقة من الأسباب والنتائج المؤدية إلى وجود هذا النمط من التمييز والحرمان"[٦] . ومما ينعش الذهن أن نتذكر أن الدول التى وقَّعت على تقرير لجنة منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية تحتل مركز الصدارة بين أكثر بلدان العالم تقدما اقتصاديا، فهى تشمل الولايات المتحدة الأمريكية، والمملكة المتحدة، وكندا، والدنمارك، وألمانيا، وفرنسا. ومن المؤسف أن أوضاع النساء فى بقية أنحاء العالم أسوأ بكثير منها فى تلك البلدان.

إن ما توضحه تلك التفاصيل ليس مجرد انعدام المساواة على أساس النوع، بل تغلغل ذلك بطريقة نظامية. من المهم أن نعرف أن اهتمام الدراسات النسوية ينصبُّ على هذه المؤسسة للهيمنة الذكورية التى تعمل من خلال البنى الاجتماعية، مثل القانون، والتعليم، والتوظيف، والدين، والأسرة، والممارسات الاجتماعية. ولا ينبغى

تفسير ذلك بأنه نتيجة سبق إصرار وترصد يقوم بهما الرجال عن وعى وبسوء نية، أو أن الرجال متآمرون، سواء كانوا أفرادا أو جماعات ، فمثل هذا التفسير تبسيط مخل للموضوع. إن هذه الأنواع من بنى القوى التى تعيد إنتاج نفسها بنفسها، والتى ينتهى الأمر دائما بمقتضاها إلى إخضاع مصالح النساء لمصالح الرجال تشكل النظام الاجتماعى المعروف بـ "البطريركية" أو "النظام الأبوى"، وهو تصنيف يكاد ينطبق على كل المجتمعات البشرية ، الماضية والحاضرة. لكن لابد من أن نتوخى الحرص فى استخدامنا للمصطلح، حتى لا يتحول إلى مفهوم إجمالى يتسم بالتبسيط المخل، أى حتى لا يخفى هذا المصطلح الكثير من الأشكال والدرجات الخاصة لعدم المساواة التى تعانيها النساء فى مختلف المجتمعات، وأنواع الاستراتيجيات والمقاومة التى تواجه بها هؤلاء النساء تلك الأنواع من الظلم. إن مثل هذا التبسيط المفرط يبنى أسطورة تجعل النساء فى كل مكان وزمان ضحايا سلبيات لقهر ذكورى يشمل كل العالم ولا يمكن تغييره. كما أن هذا التبسيط يعنى قبول نوع من النزعة الجوهرية الثقافية، كل جزء منها يصيب النساء باليأس والاكتئاب، مثلما يفعل الإصرار التقليدى لتلك النزعة على الحتمية البيولوجية القائلة بأن مصير المرأة محكوم بوجود رحم فى جسدها.

ويساعدنا أن نوضح معنى مصطلح آخر، هو "أيديولوجيا"، فهذه الكلمة تستخدم بعدة طرق، مما قد يسبب تشويشا. قد تشير كلمة أيديولوجيا إلى نظام من المعتقدات يعتنقه المرء عن وعى، ويعرف أن بعض الناس يعتنقونه وبعضهم يرفضونه، مثل الفردية التنافسية، أو الشيوعية، أو المسيحية. فى بعض المجتمعات تعتبر المعتقدات البطريركية جزءًا من الأيديولوجيا الثقافية التى يعتنقها المجتمع عن وعى. ويشير مصطلح "الأيديولوجيا" أيضا إلى الطريقة التى ندرك بها الواقع ، وسوف أستخدم مصطلح أيديولوجيا بهذا المعنى فى هذا الكتاب. يستند هذا الفهم للأيديولوجيا على الافتراض القائل بأننا حين ننضم إلى الحياة الثقافية لمجتمعنا - بينما نكتسب اللغة ونتفاعل مع الآخرين- فإننا نمتص أسلوبه فى رؤية الأشياء ونزعم أنه أسلوبنا. إننا ننجذب بطريقة غير محسوسة إلى شبكة مركبة من القيم، والمزاعم، والتوقعات التى كانت موجودة دائما قبلنا، وبذا تبدو لنا من طبائع الأمور ، والنسوية أيديولوجيا تعتنقها

صاحباتها عن وعى (بالمعنى الأول للكلمة)، وهى أيديولوجيا تعارض الأيديولوجيات الأخرى المعتنَقة بشكل واع والتى تحفظ المرتبة الأولى للسلطة والقوة الرجاليتين. لكن الكثير من الدراسات النسوية تعنى بالأيديولوجيا البطريركية، بالمعنى الثانى للكلمة، أى بدراسة طرق إضفاء الصبغة الطبيعية على خضوع النساء، بحيث تبدو من طبائع الأمور. ولابد لنا من إدراك أن النسوية نفسها ليست أيديولوجيا موحدة متماسكة. فبينما يمكن أن توافق جميع النسويات تقريبًا على تعريفى ، كانت هناك دائما مناظرات حامية داخل الحركة النسائية. إن أكثر ما يشكل قوة النسوية هو نهجها ذو الخطوط المتعددة، وتنوع أبحاثها النظرية والطاقة الخيالية التى يولدها الجدل المفتوح الناتج عن ذلك.

من أهم المناظرات القائمة بين النسويات جدل يتعلق بدرجة الراديكالية التى يفسرن بها ازدواجية البرنامج الهادف إلى فهم بنية القوة البطريريكية بحيث يمكن تغييرها. كل النسويات غاضبات من أشكال التمييز الاقتصادى ، والتعليمى ، والمهنى، والقانونى التى أشرنا إليها سلفًا، ومن خيبة الأمل والحرمان والمعاناة التى توقعها هذه الأشكال على النساء بنسب غير متساوية. إن جميع النسويات تقريبًا يحثثن على التعجيل بتوفير المزيد من خدمات رعاية صحة الأم والمرأة، والمزيد من الحضانات ومراكز رعاية الطفل، وتشريعات تضمن المزيد من الحقوق المدنية فى جميع المجالات. لكن الكثير من النسويات يجادلن أيضا فى أن هذه الخدمات يجب ألا تكون غاية المراد بالنسبة للحركة النسائية. ينبغى ألا يقتصر الأمر على المطالبة بمكان أوسع للنساء تحت الشمس فى إطار البنى الاجتماعية الموجودة. إنهن يردن تفكيك الوضع الراهن برمته تمامًا، بحيث يغيرن نظام الواقع القائم ؛ حيث إن ، كما تقول النسوية الفرنسية جوليا كريستيفا، "النساء نصف السماء"[٧] . إن تغيير علاقات القوى الحالية بين الجنسين تعنى ثورة اجتماعية؛ سيتبعها بالضرورة إعادة تغيير شكل نظام العالم الحالى .

إن النسويات اللاتى يتبعن هذا المنطق الراديكالى أو الأكثر ثورية يجادلن فى أننا يجب ألا نهدف إلى تحقيق المساواة بين النساء والرجال بقدر ما ينبغى لنا أن نهدف

إلى تجاوز وتغيير التعريف الحالى للنوع على أنه اختلاف، لأن ذلك التعريف شديد الجمود. إن بناء الهوية النوعية على شروط متعارضة - أن تكون مذكرًا يعنى ألا تكون مؤنثًا، والعكس بالعكس - أمر شديد المحدودية، يوحد بصرامة ، ويضيق بشكل خطير ومدمر من اتساع نطاق الخبرات الإنسانية المحتملة. إن حالة الجنس sexuality عند الإنسان شديدة التركيب وليس لها شكل منتظم، فلا يمكن احتواؤها ببساطة فى فئات ثنائية متعارضة. لا يمكن تثبيت الهوية الفردية ولصقها بأى تعريف أحادى جامد. إن الهوية فى حالة تدفق دائم، وهى دائما فى حالة سيرورة لا تنتهى أبدا. إن النسويات يجادلن فى أننا ينبغى ألا نقبل بعد الآن هذا التضييق للطاقات والإمكانات الفردية. وأن تجربتنا المشتركة كجنس بشرى على هذا الكوكب الصغير لا يمكن أن تتحمل تراكم مثل هذه الخسارة للطاقة الإبداعية والإنتاجية.

وربما كان الأكثر راديكالية زعم النسويات أن تعريف الهوية النوعية بضدها وما هو مختلف عنها يكمن فى قلب نسق المعانى والقيم الذى نتبعه، ومن ثم، يجعل للواقع دائما معنى قائما على الاختلاف والانفصال بدلا من التماثل والوحدة . وهذا يشجع بدوره اندفاع الجنسين نحو التراتب الهرمى ، والتنافس، والعدوان، والهيمنة بدلا من التعاطف والتعاون والحنو . فى سنة ١٩٣٨ ، قبل بدء الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة ، كتبت فيرجينيا وولف بروح يائسة أن الرجال ظلوا لعدة قرون "مصممين بطفولة على رسم علامات بالطباشير على أرضية كوكب الأرض لوضع حدود يحبسون فيها البشر على نحو جامد ومنفصل ومصطنع [ من أجل ] المتع المريبة للقوة والهيمنة" (٨). إن الهدف النهائى الذى تطمح النسويات لبلوغه من تقويض التقسيم الحالى للهوية النوعية وإبدالها هو الوصول إلى طريقة جديدة لمعرفة أنفسنا وعالمنا، إلى نظام أخلاقى جديد للمعانى والقيم.

## الأدب

ما الذى يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسى والأخلاقى ؟ كيف يمكن أن يعزز فهم الأدب فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال فى عالم الواقع ويساعد

على تغييره ؟ ربما يتعين علينا أن نبدأ بتحديد ما تعنيه كلمة "الأدب". ربما تحبين/تحب أن تتوقفى/تتوقف لبرهة لتفكرى/تفكر فيما تعنيه لك تلك الكلمة .عادة ما تستخدم كلمة "أدب" للإشارة إلى مجموعة من النصوص تدرك على أن لها سمات جمالية معينة ؛ وكثيرًا ما يطلق على هذه المجموعة من الكتابات أيضًا "التراث الأدبى". ثانيًا، "الأدب" أيضا مؤسسة تتجسد أولاً فى التعليم والنشر . وأخيراً ، "الأدب" ممارسة ثقافية تشمل كتابة أعمال التراث الأدبى ، وقراءتها، وتقييمها، وتعليمها ، وما إلى ذلك مما يخص التراث الأدبى .

إذا بدأنا بالمعنى الأول للأدب بوصفه مجموعة من الكتابات المحترمة فقد نبدأ بالإجابة عن الأسئلة السابقة من حيث العلاقة بين الأدب والحياة . هناك اعتقاد تقليدى بأن الأشكال الإبداعية من الكتابات يمكن أن تقدم تأملا خاصًا فى التجربة الإنسانية وتشحذ إدراكنا للواقع الاجتماعى . من ثم، يمكن للنصوص الأدبية أن تقدم فهمًا أقوى للطرق التى يعمل بها المجتمع على نحو غير موات للنساء ومعرقل لمصالحهن. علاوة على ذلك ، يمكن تشغيل الأثر الانفعالى للكتابة الخيالية لزيادة السخط على التمييز القائم على أساس النوع، ومن ثم المساعدة على إنهائه ، ويمكن استخدام الصور الإيجابية لخبرات وسمات الإناث لرفع تقدير النساء لذواتهن وإعطاء مشروعية لمطالبهن السياسية. أما الأدب الطوباوى فيمكنه أن يصور نظاما أخلاقيا جديداً ينعكس على السمات "المؤنثة". وكما سنرى، قرأت الناقدات النسويات نصوصًا أدبية – لاسيما التى كتبتها نساء – وهن يحملن فى أذهانهن كل هذه الاحتمالات.

لكن توجد هنا قضية أكثر تركيبًا. فرغم أننا قد نتجه للأدب لنتأمل الحياة الواقعية، وغالبا ما نمدح الكتابات على أساس اقترابها من حقيقة الحياة، فإننا نادراً ما نشعر بأننا نواجه خطر الخلط بين الاثنين. فنحن نشعر أن "الحياة" تعاش فحسب، وأنها أمر مفروغ منه بطبيعة الحال، ومن ثم فهى دائما – بهذا المعنى– سابقة على الأدب. والأدب يبنى عن طريق الكلمات تمثيلا لذلك الواقع الموجود بالفعل. فإذا أمعنا النظر ، بمزيد من الدقة ، فسرعان ما يتضح لنا أن فهمنا للحياة أو التجارب أبعد ما يكون عن "طبيعة الحال" ، ولا هو أمر مفروغ منه. إنه يتحقق منذ البداية عبر صيغ ثقافية – صور وكلمات – تسمح لنا بالتمييز، ومن ثم تضفى وعيا بالنظام على ما قد

يبدو ، لولاها ، مجرد تدفق مستمر لمثيرات حسية لا حدود لها. إننا لا نتمكن من معرفة عالمنا إلا لأننا نتمكن من تمثيله لأنفسنا. وربما يكون التمثيل representation هو أكثر الأنشطة الإنسانية أهمية، فهو ينظم وعينا بأنفسنا وبالواقع الخارجى . فكيف يمكن مثلا أن تكتسب الطفلة/الطفل أى وعى بذاتها/بذاته مالم تتمكن من تمثيل نفسها/نفسه بالكلمات، إذا لم تتمكن من أن تقول أو تفكر فى "أنا" كمقابل لـ "أنت"، "أنا بنت، لست ولداً" ، "أنا صغيرة، لست كبيرة"، "أنا طيبة، لست شريرة"، وهلم جرا؟

وبينما نكتسب القدرة على تمثيل أنفسنا، وخبرتنا، وعالمنا عن طريق اللغة، نصل حتما إلى إدراك عالمنا من خلال نسق القيم الموروث فى بنية الكلمات التى نستخدمها. حين أسمى أو أعرّف نفسى كـ "بنت" ولست "ولدا" يعنى أن أفترض، أو أهضم كل المعانى الثقافية المضمرة التى تحملها تلك الكلمة وأدمجها فى ذاتى . ولأن عملية تعلم اللغة تحدث فى وقت مبكر جدا من نمونا الاجتماعى ، ولأنها حقا الأساس الضرورى للنمو الاجتماعى ، تبدو لنا القيم موجودة "بطبيعة الحال" فى بنية الأشياء التى نسميها. فأن يكون الفرد امرأة يمكن أن يعنى "بطبيعة الحال" أن تكون لطيفة ومحبة للرعاية، أو بعبارة أخرى أن تكون "مؤنثة". وأن يكون الفرد رجلاً يشمل بطبيعة الحال نوعًا ما من القوة والنشاط والفعالية - أن يكون "مذكرا". وهكذا، فاللغة هى الوسيلة الرئيسية التى يعاد بها إنتاج القيم الثقافية وتضمن استمراريتها من جيل إلى جيل.

وما أن ندرك أن إدراكنا للواقع يتشكل إلى حدٍ بعيد بنُسُق التمثيل التى لدينا، وأن اللغة هى النَسَق المهيمن منها، يتضح لنا أن الفرق بين الأدب كمجموعة من النصوص وبين الحياة أكثر تركيبا مما يبدو عليه، وأن الحدود بين الاثنين قد تكون مسامية، تسمح بالتفاعل والتأثر. إن ما نعتبره "رجوليًا" قد يستمد كينونته من الطريقة التى تصوِّر لنا بها الذكورة فى القصص، والصور ووسائل الإعلام بقدر ما يستمدها من معيار مسبق للذكورة موجود "هناك" فى الواقع، ننقله بدورنا فى الأدب والفنون المرئية. كما أن التراث الأدبى فى عديد من الثقافات يحظى بتقدير بوصفه أرفع أشكال التمثيل؛ وهناك زعم بأننا نجد فى الأدب التعبير عن أسمى مُثُل وطموحات الجنس البشرى ، وأنبل أمثلة الفكر والفعل الإنسانى التى تصلح لأن نقتدى بها ونطمح لبلوغها.

هذا هو سبب اهتمام النسويات بالأدب بوصفه خبرة ثقافية مؤثرة متجسدة في مؤسسات قوية. إنهن مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب – بوصفه خبرة ثقافية – ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء في نصوص أدبية، فهو مؤثر في إنتاج المعاني والقيم التي تكبل النساء بقيد عدم المساواة. ما كنه إدراك الواقع الذي تقدمه لنا الكتب العظيمة المكتوبة بلغتنا؟ وإلى من ينتمي هذا الإدراك الذي تقدمه تلك الكتب؟ من الذي يقيّم وينتقي النصوص التي تشكل التراث الأدبي ؟ لماذا ترد على أذهاننا بشكل أتوماتيكي أسماء الكتاب الذكور حينما نفكر في الكتب "العظيمة" ؟ ما صور الأنوثة التي ترسمها لنا أعمالهم ؟ قيم مَن ومُثُل من هي التي تمثل في الروائع الأدبية التي تحظى بالتصفيق في ثقافتنا ؟ هل الكاتبات النساء قليلات حقًا ؟ هل نأمل في أن نجد في كتابات النساء مؤشرات أو توجيهات لنظام أخلاقي جديد يمكنه أن يغير الإدراك الحالي للواقع القائم على الاختلاف والفصل بين الجنسين الذي يؤدي إلى الكبت؟ أم أن مجرد إثارة هذا السؤال خاصة عن النساء الكاتبات يؤيد نفس هذا التقسيم القائم على أساس النوع الذي نأمل في تجاوزه؟ هل هناك حقا فرق جوهري بين كتابات الرجال وكتابات النساء؟ لقد نشأ النقد الأدبي النسوي من الحاجة إلى استكشاف أسئلة مثل هذه والإجابة عنها .

تهدف الفصول التالية إلى وصف وتوضيح الموضوعات والمناهج الأساسية التي تكوّن في مجموعها الدراسات الأدبية النسوية ، وتعطي نوعا من المعنى أيضا لتطورها التاريخي . يُبنى الجدل في تلك الفصول حول ثلاثة اهتمامات موضوعية أساسية: مسألة هوية المرأة، وتشكيل التراث الأدبي ، وسياسات التقييم الجمالي . لقد ولَّدت هذه القضايا الطاقة المحركة للنقد الأدبي النسوي ، ومازالت أهم تحد يواجهها على قدر فهمي . أتمنى أن تشارك القارئات/ يشارك القراء في هذا الجدل. لكنه ليس قضية مركزية لأي فصل بعينه، فكل فصل من فصول الكتاب يتناول مجالاً منفصلاً من النقد النسوي ، ويمكن قراءته منفصلا عن بقية الفصول. يقدم القسم الأول من الكتاب التساؤلات النسوية عن الأدب بوصفه تراثا أدبيًا (مجموعة موجودة من النصوص المحترمة)، وعلى الأدب بوصفه مؤسسة وخبرة ممارسة . ويختتم هذا القسم بنظرة

على إمكانية وجود تراث أدبى بديل ، على كتابات النساء. وفى القسم الثانى من الكتاب أستخدم كلمة "أدب" بوصفها إنتاج الأعمال المكتوبة كى أدرس ما الذى تعنيه النسويات عندما يستخدمن كلمة "امرأة". يركز القسم الأول أساسًا على الجانب العملى: فهو يهدف إلى تنمية مهارات قراءة حساسة ومميزة وواعية للنوع. ويقدم القسم الثانى النظرية التى يبنى عليها هذا الجانب العملى . بهذا المعنى، من الممكن جدا أن يجد بعض القراء كل ما يحتاجونه فى القسم الأول . لكنى أعتقد أن الاطلاع على الأفكار المعروضة فى القسم الثانى – وهى أفكار مدهشة ومتحدية فى حد ذاتها- يساعد على اكتساب أساليب قراءة أكثر تركيبا.

و أخيرا، أود أن اقول شيئا عن الأساليب العملية التى يمكن أن يستخدم بها هذا الكتاب. النقد النسوى عادة شىء تفعلينه/ تفعله بنفسك، وهدفى الأساسى هو تيسير ممارسة القراءة النسوية. إنى أهتم خلال الكتاب كله بتمكين القارئات/القراء، وتنمية ثقتهن/ثقتهم فى قدرتهن / قدرتهم على قراءة النثر، والشعر، وفقرات النقد. فهو يقصد ، بمعنى ما ، أن يكون دليلا من نوع "اصنعيها بنفسك/اصنعها بنفسك"، يعطى القراء فرصة ومساحة لتشغيل استجاباتهن/استجاباتهم الخاصة للفقرات والقضايا التى بالنص. من هنا، وضعت بكل فصل أسئلة عملية عن نُهُج أو أفكار معينة. وقد تصورت طريقتين لاستخدام تلك الأسئلة : يمكن أن يتوقف القارئات/القراء برهة ويفكرن/ يفكرون فى استجاباتهن/ استجاباتهم قبل الاستمرار فى القراءة ليرين/ليروا ما الذى سأقوله ردًا عليها . أو قد يستمررن / يستمرون فى القراءة حتى يصلن/يصلوا إلى المناقشة التى أقدمها . وقد حاولت أن أنظم مطالب الفقرات لأشجع طرقا متزايدة التركيب للقراءة . لقد وضعت كمية كبيرة من الشعر، حيث إنه يأتى فى قالب مكثف مفيد . وفى نهاية كل فصل يوجد ملخص لنقاطه الأساسية ؛ ويمكن أن يُقرأ هذا الملخص قبل بدء قراءة الفصل كمقدمة أو علامة على الطريق تقود إلى القضايا التى ستتكشف فيه . وفى نهاية كل فصل توجد أيضا قائمة موجزة بمزيد من القراءات التى تفيد كمقدمة للموضوعات التى يناقشها الفصل . وتوجد فى هوامش كل فصل اقتراحات بمزيد من القراءات للمتابعة. لقد هدفت فى جميع فصول الكتاب إلى

أن أقدم للقراء أوسع نطاق ممكن من أهم أعمال النقد النسوى ، والعدد الهائل من الكتابات الإبداعية المتنوعة التى خطَّتها أقلام نساء، والتى قد لا يكون بعضها معروفا. وللأسف لم أتمكن إلا من وضع عينة صغيرة نسبيًا من كل المتاح حاليًا من هذه الكتابات. وآمل أن تتشجع القارئات/القراء على اكتشاف المزيد بأنفسهن/بأنفسهم.

## هوامش

(١) على من يرغب/ترغب استكشاف كل تعقيدات هذا الجدل الرجوع إلى:

Stephen Heath, 'Male Feminism" in Eaglton, ed., Feminist Literary Criticism, pp: 193-225.

يشير هيث إلى عدة منظرين وموضوعات ستناقش فى الفصول القادمة؛ لكن الصفحات الأولى من مقاله توضح المشكلة بشكل جلى .

(٢) للاطلاع على مناقشات أوسع لتلك المصطلحات يمكن الرجوع إلى:

Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine" in Besley and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 117 - 31 .

(٣) الأرقام المذكورة فى تلك الفقرة والفقرة التى تليها مأخوذة من ملخص الإحصاء السنوى لسنة ١٩٩١ Annual Abstracts of Statistics(1991)، و Social Trends

(٤) Malcolm Smyth and Fiona Browne, General Household Survey 1990: An Interdepartmental Survey Carried out by the Office of Population Census and Surveys between April 1990 and March 1991 HMSO, 1992 p. 219.

(٥) Organization for Economic Co-operation and Development, the integration of women into the Economy 1985 p. 176.

(٦) المرجع السابق، ص: ٧٧٧١.

(٧) Kristeva, Women's Time. In The Kristeva Reader. Ed. Moi, p. 202

(٨) Woolf، Three Guineas, p. 121

# القسم الأول

## ما الأدب؟

# الفصل الأول

## مراجعة/إعادة نظر: كيف تقرأ المرأة

"لو تمكّن الرجال من أن يرونا كما نحن بالفعل، ستقل دهشتهم؛ لكن غالبًا ما تكون لدى أمهر الرجال وأحدّهم ذهنا أوهام عن النساء. ولأنهم لا يقرأونهن فى ضوء حقيقى فإنهم يسيئون فهمهن، سواء خيرهن أو شرهن. إن المرأة الصالحة لديهم شيء غامض، نصف ملاك؛ والمرأة الشريرة دائما ما تكون شيطانا"

**شارلوت برونتى . شيرلى**

جرت العادة على إرجاع نشأة المرحلة النسوية الحالية إلى ستينات القرن العشرين، حيث نشأت فى خضم الهياج السياسى المطالب بالحقوق المدنية فى الولايات المتحدة، وفى فرنسا حيث تصاعد الحماس الثورى وسط الطلبة، والمثقفين، والعمال حتى وصل إلى الإضرابات، والاعتصامات، وإصدار البيانات فى مايو ١٩٨٦، وإسقاط حكومة ديجول[1] . وقد شعرت الكثيرات من النساء اللاتى نشطن فى مختلف الحركات السياسية فى ذلك الوقت بخيبة أمل لأنهن اكتشفن أن رفاقهن الذكور الذين يتشدقون بكلام منمق عن الحرية والمساواة قد استمروا فى بناء صورتهم عن المرأة وفقا للمزاعم النمطية المعادية للنساء. إن الرجال هم الذين كتبوا البيانات؛ وغالبا ما أدركوا النساء على أنهن اللاتى يصنعن الشاى . تحدث الرجال الثوريون عن تنظيم الاعتصامات، وبدون أى إحساس بالتناقض تحدثوا عن "استبعاد" النساء[2] . وقد نمت النسوية بعد ستينات القرن العشرين حين أدركت النساء ضرورة أن يمثلن أنفسهن بأنفسهن، تمثيلا حرفيًا فى الممارسة السياسية، وأيضا بتحدى الصور اللفظية والبصرية السلبية التى

ترسم لهن. بالطبع لم تكن ستينات القرن العشرين بداية تاريخ النضال النسوى . إن الفقرة التى اقتبسناها فى بداية هذا الفصل من رواية "شيرلى" Shirley لشارلوت برونتى Charlotte Brontë تذكرنا بأن كثيراً من النساء كن على وعى شديد بعدم تساوى أوضاعهن مع الرجال ، ربما منذ بداية تنظيم الثقافة، وأن سبب استمرار هذا الوضع يرجع إلى أن الذكور يسيئون تمثيل النساء . حقًّا ، لقد كان اكتشاف التراث الضائع أو غير المعترف به للاحتجاج والعمل والإبداع لدى النساء من أكثر ميادين الدراسات النسوية خصباً . وبذا يعاد بناء تاريخ المرأة her-story كما يكتب تاريخ الرجل history[٢]. تشير الفقرة المقتبسة من شيرلى إلى حقيقتين مهمتين. الأولى هى إساءة تمثيل الرجال للنساء - إنهم لا يروننا "كما نحن فى الواقع" - وهو أمر استمر عبر القرون ، كما أنه من أهم وسائل الحفاظ على تدنى وضع النساء وتبرير ذلك التدنى . إذا كان الرجال "يقرأون" النساء على أنهن أدنى منهم ، بل ومختلفات فطريا عنهم، سيكون من المعقول أن يعاملوهن على نحو مختلف. لكن فى الفقرة المقتبسة أيضا إشارة ضمنية إلى أن هذا الرأى فى النساء ليس نتيجة مؤامرة خبيثة أو تزييف عمدى من جانب الرجال ، فحتى هؤلاء المعترف بأنهم من " عظماء " الكتاب يسيئون فهم النساء . لماذا يصر الرجال على إساءة قراءة النساء هكذا ؟ إن أول محاولة دءوبة للإجابة عن هذا السؤال هى محاولة سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir فى كتابها " الجنس الثانى " (١٩٤٩) . تفكر دى بوفوار فى دراستها النسوية الكلاسيكية فى عدم المساواة بين الجنسين - الذى يكاد يكون أمراً عاماً فى العالم ، عبر الثقافات وخلال التاريخ - كى تجد تفسيراً للسبب الذى يجعل من النساء دائما "الجنس الثانى". والعنوان يتضمن إجابتها. إن عبارات "رجل" و"امرأة" و"مذكر" و"مؤنث" لا تستخدم استخداماً متناظراً: فمصطلح "مرء"(*) إيجابى دائما، يمثل المعيار، ويشير إلى الإنسانية عموما. و"امرأة" مصطلح ثانوى ، يشير إلى ما هو "آخر" بالنسبة للمعيار،

(*) اللغة العربية لا تعنى نفس المغزى الذى تشير إليه هذه العبارة. فمصطلح man باللغة الإنجليزية يعنى إنسان، و رجل. لكن كلمة رجل باللغة العربية تعنى ذكر الإنسان فقط، و إن كان هذا لا يعنى أن اللغة العربية تخلو من التحيز للرجال، لكن على نحو آخر خاص بها. لذلك ترجمت كلمة man هنا "مرء" لأنها أقرب ما يكون للمعنى الإنجليزى فى هذا المقام أكثر من كلمة "رجل". (المترجمة)

وبهذا لا يكون لكلمة "امرأة" معنى إيجابى فى حد ذاتها، لكنها تُعَرَّف فى علاقتها بـ "الرجل"، بأنها ما ليس رجلا. لذلك لا يمكن أن توجد صيغة مؤنث للفعل "يجرد من الذكورة(*)".

تشير دى بوفوار إلى أن مفهوم "وضع الآخر" ضرورى لتنظيم الفكر الإنسانى. لا يمكننا أن نكتسب وعيا بالذات - بـ "أنا" - إلا فى مقابل ما "ليس أنا" - ما هو آخر. والجماعات العرقية والاجتماعية تكتسب الإحساس بهويتها الجمعية بتعريف أنفسها تجاه "آخرين" تدرك اختلاف ذاتها عنهم. بنفس الطريقة، تقوم "المرأة" بوظيفة الآخر الذى يسمح للرجال ببناء هوية ذاتية إيجابية بصفتهم مذكر. ولأن ما هو آخر لا يملك هوية فى حد ذاته، فغالبا ما يعمل كفضاء فارغ يعزى إليه أى معنى تختاره الجماعة المهيمنة. وهكذا تكون النساء ضعيفات ولسن قويات، وانفعاليات ولسن عقلانيات، ومذعنات ولسن حاسمات . وبذا يمكن تعريف المذكر بأنه ما له كل تلك الصفات الإيجابية . بعبارة أخرى، حين يرى الرجال النساء كآخر بالنسبة لأنفسهم، على أنهن ما ليس رجالا ، فإنهم يمكن أن يقرأوا فى الأنوثة أى صفات لازمة لهم لبناء إحساسهم بما هو مذكر. وبذا تتحول "المرأة" التى يسبغون عليها ثوبا أسطوريا إلى موقع تخيلى لأحلام الذكور، وصناعة مُثُلهم، ومخاوفهم : فعبر كل الثقافات توجد "الأنوثة" لتمثل الطبيعة ، والجمال ، والنقاء ، والطيبة ، لكنها تمثل أيضا الشر ، والفتنة ، والفساد ، والموت . ولأن الرجال يرون النساء دائما كآخر، تجادل دى بوفوار فى أن الرجل يمثل "المرأة" على أن "لها صورة مزدوجة ومخادعة... ففيها تتجسد كل الفضائل الأخلاقية وعكسها، من الطيب إلى الخبيث،... إنه يعكس عليها ما يرغبه وما يخافه ، ما يحبه وما يكرهه"[٤]. ينبع من هذا الطابع الأسطورى الذى يسبغه الرجال دائما على النساء عدة عواقب مؤسفة . إنه يقف حجر عثرة فى طريق الرجال يمنعهم من أن يرونا "كما نحن فى الواقع الفعلى"، ويخلق المخاوف والتوقعات التى تعرقل التفاهم بين النساء والرجال . والأخطر ، ولأن الهيمنة الثقافية للرجال هى المعيار ، تؤخذ آراء الرجال على

(*) الفعل المذكور فى النص باللغة الإنجليزية هو emasculate ويعنى "يخصى" أو "يحول رجلا إلى مخنث أو يجرده من الذكورة" (المترجمة)

أنها الرأى العام للبشر فى الأمور. و هذا يؤيد رؤية وأوهام الذكور للأنوثة ، ويضفى عليها طابع الصحة باعتبارها "الحقيقة الإنسانية" و"الواقع". وهكذا، تقرأ النساء أيضا النساء كما يقرأهن الرجال، ويقبلن رؤية الرجال للمؤنث ويتبنينها كأنها رؤيتهن أنفسهن. تكتب سيمون دى بوفوار :" إن النساء ما زلن يحلمن من خلال أحلام الرجال"(٥) . لكل هذه الأسباب توجد ضرورة مُلِحَّة للبدء فى إعادة قراءة قراءات الرجال للنساء (و ليس مجرد تلك القراءات الموجودة فى "الأدب") حتى نتعلم كيف نبدأ القراءة كنساء.

نشر فى نهايات ستينات القرن العشرين كتابان أعادا جذب انتباه النساء كناقدات وكاتبات إلى مشروع إعادة قراءة النصوص التى كتبها رجال، هما كتاب مارى إيلمان Mary Ellmann " التفكير فى النساء " Thinking About Women (١٩٦٨)، وكتاب كيت ميلليت Kate Millett " السياسات الجنسية " Sexual Politics (١٩٦٩). كتاب إيلمان مشوق وظريف؛ وهى تناقش فيه نطاقا واسعًا من الكتابات الأدبية والنقدية لتوضح كيف يفعل التعصب الجنسى المنتشر فى البيت "الأدبى" المحترم فعله. ترينا إيلمان كيف أن "تفكير" كبار الكتاب والنقاد الذكور "فى النساء" يتميز بالمزاعم النمطية التى تسىء تمثيل النساء وكتاباتهن وتصفها بأنها بلا شكل، وانفعالية وينقصها التحكم والطابع الثقافى . باختصار ، تصور النساء وأعمالهن فى "الأدب" ككل كشىء منافٍ لما هو عليه الرجال، وخاصة الكتاب منهم.

وقد سبب كتاب "السياسات الجنسية "Sexual Politics لكيت ميلليت ضجة أكبر، وسرعان ما صار أكثر الكتب مبيعا. إن لهجته أكثر مشاكسة ، والقطع الأدبية التى يناقشها أكثر حساسية. وقد صدم القراء بهجومه الشديد على بعض الكتاب الذكور الأقوياء الذين يحظون بتقدير رفيع: د. هـ. لورانس D. H. Lawrence، وهنرى ميللر Henry Miller، ونورمان مايلر Norman Mailer مثلا، وعلى تركيزهم أساسا على التمثيل الوسواسى للعلاقات الجنسية فى أعمالهم. تقول رسالة ميلليت : إن القوة الأبوية تستمر وتفعل فعلها عن طريق تحكم الرجال فى العلاقة الجنسية. وهذا الاحتياج للمحافظة على الهيمنة الجنسية يفسر تكرار تصوير النساء فى النصوص

الأدبيـة بأسلوب فيه كراهية لهن فى جميع الأحوال ، كعاهرات أو عذراوات ، باردات أو مفرطات الشبق ، عفيفات أو فاسقات . تقترح ميلليت أن لهذه الصور وظيفة ، فهى تبرر الهيمنة الجنسية للذكور، والإكراه والعنف اللذين يستخدمونهما للحفاظ على تلك الهيمنة .

وقد وُجِّه إلى ميلليت النقد لأنها قدمت قراءات اختزالية ومفرطة فى السلبية لبعض الكتّاب الذين شجبتهم. ربما يكون بعض التبسيط مفهوما كجزء من النكهة اللاذعة العنيفة لجهودها الرائد. بالتأكيد وجد الكثير من النساء (و ما زلن يجدن) الكتاب مقوياً لهن، واستلهمت الناقدات كتاب ميلليت، فبدأن فى إعادة قراءة النصوص التى كتبها ذكور، ليكشفن مدى إساءة تمثيلهم للنساء فى التراث الأدبى بأكمله. أدت هذه المرحلة الأولى من النقد النسوى إلى انتشار إعادة قراءة كتابات الرجال. لكن ثارت الشكوك حول جدوى هذا العمل. وهناك اقتراح بأن المزيد من توثيق كراهية النساء فى الأدب لن يفعل إلا إضافة مزيد من الأمثلة للتراكمات الكئيبة لتصوير الرجال للنساء بشكل سلبى[٦] . يمكن أن يكون أثر ذلك هو دوام إدراك النساء كضحايا لا كخالقات لصورتهن وتاريخهن، وإدراك قبضة الرجال على التمثيل كشىء تام وكلى القوة .

لكن تحليل دى بوفوار المبكر لـ "المرأة" بوصفها (حالة الآخرية)، المساحة التى يعكس عليها الرجال مخاوفهم وقلقهم لا يؤكد قوة الرجال، بل يوحى بأن تمثيل الرجال للنساء يوضح كالشمس نقاط عدم الاتساق والتناقضات الموجودة فى بنية أى خيال أيديولوجى . إن كشف هذا الأمر يعنى البدء فى نقض المزاعم عن الحقيقة "الإنسانية" التى أضفت على أوهام الرجال عن النساء مسحة من الصحة باعتبارها حكمة عامة. نادراً ما تتم الكتابة تحت التحكم الواعى التام للكاتب، وعادة ما تحتوى نصا تحتيا لما لا يمكنه أن يقوله أو لا يجرؤ على قوله، وذلك أمر قد لا يعيه الكاتب. وهكذا قد تقدم صور النساء فى النصوص التى يؤلفها الرجال دليلا على وجود مناطق ضعف ومساحات من عدم الأمان فى تحكم الرجال فى التمثيل. تهدف الأسئلة والمناقشات النَصيّة الواردة فى هذا الفصل إلى تشجيع هذا النوع من القراءة النقدية لتطوير مهارة القراءة كامرأة (ومصطلح "القراءة النقدية" يستخدم حاليا لأنه "يكشف عن

الأعراض ذات الدلالة"[٧]). ويسود هذا الفصل افتراض بأن الرجال سيستفيدون بنفس قدر استفادة النساء من الفهم الذى يتيحه فعل القراءة كامرأة .

## إعادة قراءة الصور التى يرسمها الرجال للنساء

لقد ألهمت دى بوفوار الأجيال التالية لها من النساء القارئات حين افترضت ضمنا أنها كامرأة لها الحق فى أن تتشكك نقديا فى أعمال كتاب ذكور من ذوى الهيبة. يمكن أن تكون "كلاسيكيات" التراث الأدبى مرعبة. إن مدى إنجاز كتَّابها، وتملكهم لناصية الشكل، والمتعة الجمالية والثقافية التى يقدمونها تبدو كما لو كانت تطالبنا باحترامها بلا تحفظات. لكن من يقرأ كتاب إدموند سبنسر Edmund Spenser "ملكة الحوريات" Faerie Queene مثلا يجد فى النص إما نساء فاضلات شديدات الضعف إلى درجة أنه سرعان ما ينساهن، أو نساء مسوخًا يقدمن كأمثلة حية تمثل الشر والدمار[٨]. لا توجد صعوبة فى إدراك أين تتحرك المخيلة الشعرية لسبنسر بأقصى طاقتها. فالمخاطر والغدر اللذين يواجههما الأبطال الذكور فى تلك القصة الرومانسية يتخذان دائما شكل أنثى. وفى الكتاب الثانى مثلا، يمثل سير جويون Guyon ضبط النفس، ويقوم برحلة إلى كوخ السعادة ليتعقب آكرازيا الشريرة، التى يدل اسمها على الترهل والعنة. وخلال رحلته يواجه إغراء بمواجهة مخاطر متنوعة ويتهدده الهلاك على أيدى السيرينات، وحوريات البحر، والفاتنات، ولا يصل سالمًا إلى كوخ السعادة إلا بفضل شجاعته الرجولية. فى المقطع التالى الذى يصف آكرازيا Acrasia، هل يمكن أن نتعرف على السمات النمطية فى تمثيل سبنسر للمرأة كغاوية؟ ما الذى توحى به اللغة والخيال عن اتجاهات الذكور؟

{٧٢}

هناك، حين بدت تلك الموسيقى مسموعة،

كانت الجنية الساحرة تسلى نفسها،

بعاشق جديد، جلبته من بعيد،

بالسحر والشعوذة:

و هاهو فى قبضتها الآن، مطروحا نائما

فى ظل سرى، بعد وقت طويل من المسرات المبهجة:

بينما تحف بهما وتغنى لهما

جوقة من السيدات الشقراوات والغلمان الفاسقين،

الذين يمزجون أغنيتهم بلعب داعر خفيف.

{٧٣}

وكانت طوال كل هذه المدة، تنحنى فوقه،

وتثبت عينيها الزائفتين بشدة فى ناظريه،

كما لو كانت ملدوغة تبحث عن دواء،

أو كأنها تلتهم مرعى اللذة بنهم:

وكانت تكثر من الانحناء عليه وتقبيله بخفة،

خشية أن توقظه، وشفتاه منداتان

وقد امتصت حيويته من خلال عينيه الرطبتين،

وهى ذائبة تماما فى الشبق واللذة الداعرة،

التى جعلتها تتنهد برقة، كما لو كانت ترثى لحاله.

{٧٧}

وقد اضّجعت على فراش من الورود،

مغشيا عليها من فرط الاهتياج، أو ممارسة الخطيئة السارة.

وكانت مكسوة، أو بالأحرى غير مكسوة،
كلها بغلالة رقيقة من الحرير والفضة.
لم تُخْفِ بياض بشرتها المرمرية،
بل أظهرت مزيدا من البياض، إذا كان فوق بياضها مزيد:
لا يمكن للعنكب أن ينسج شبكة أرق من تلك،
ولا الشبكات الرقيقة التى نراها غالبا،
منسوجة من بخار الندى، يمكن أن تطفو فى الهواء بمثل هذه الخفة
{٧٨}
كان نهدها الثلجى عاريا ومستعدا لأن تعبث به
العيون الجوعى، التى لا يمكنها بعد ذلك أن تشبع،
لكن ما زالت من خلال تعبها بعد كدحها الحلو الذى مارسته مؤخرا،
تنز قطرات عرق أصفى من الرحيق،
تتساقط كلآلئ الشرق النقية،
بينما تبتسم عيناها الجميلتان فى جذل،
وقد ترطبت ابتساماتهما المصنوعة المثيرة
لكن القلوب الهشة لم تنطفئ لواعجها بعد، كضوء النجوم
الذى يتلألأ على الأمواج الساكنة، فتبدو أكثر تألقا.
{٨٣}
لكن كل هذه الأكواخ المبهجة والقصور الشجاعة،

دمرها جويون بقوة وبلا رحمة؛

ولم تنقذها صنعتها المليحة،

من أن تكسرها عاصفة غضبه كالمنشار،

فقد حوّل نعيمها إلى دمار:

وجعل حقولها النامية تتلاشى، وشوّه حدائقها

وأفسد مروجها، وطمس منازلها الصيفية،

وأحرق مصارفها ومحا مبانيها

وصنع الآن أبشع مكان مما كان قبلا الأجمل (٩).

توحى المقطوعتان ٧٢ و٧٣ بالطاقة الجنسية المؤنثة التى تطارد مخاوف الرجال، وتقوض إحساسهم بالذكورة والتحكم. إن آكرازيا "تسلى" نفسها الآن بعاشق جديد (بافتراض أنها قد نبذت العشاق القدامى بعد أن استهلكتهم)، ورغم أنه منهك تماما من ممارسة الحب، فهى تنحنى فوقه، ونهمها لا يشبع، "تلتهم مرعى اللذة بنهم". وهى علاوة على هذا ، تستغل فقده المؤقت للقوة الرجالية لتجرده من ذكورته، بأن تمتص روحه، "الذائبة تماما فى الشبق" من خلال "عينيه الرطبتين". إن الإفراط والعنة اللذين يشير إليهما شكل آكرازيا الأنثوى تبدو نتيجتهما إسقاطا لقلق الذكور على حالتهم الجنسية. ويتم أيضا التعبير عن الخوف من أن يؤدى الانجذاب الجنسى نحو النساء إلى تجريد الذكور من قوتهم الجنسية عن طريق الربط بين قوة إغواء آكرازيا والسحر والشعوذة: فالرجال يصوَّرون كضحايا للطرق غير العادلة التى تتبعها النساء لنزع أسلحتهم. يعكس هذا التصوير ويخفى علاقات القوى والتضحية الفعلية بين النساء والرجال. كما أن البهجة الحسية التى ينقلها لنا الوصف المتمهل للجمال الجسدى لآكرازيا فى المقطوعتين ٧٧ و٧٨ تناقض بالتأكيد الاحتياج لأى سحر! لكن الخيال فى الوصف يتنقل باضطراب بين الخوف والرغبة، والطبيعة والفن. يبدو أن لغة سبنسر تُشَبِّه جمال آكرازيا الذى لا تشوبه شائبة بالنقاء الطبيعى المثالى : فنهدها "ثلج"،

وعرقها "أصفى من الرحيق" وعيناها "لهما ابتسامة حلوة"،وهما "كضوء النجوم ... الذى يتلألأ على الأمواج الساكنة". لكن الأمواج يمكن أن تغرق الإنسان، والجمال الطبيعى الساحر يتحول إلى مزيد من الإغراء بفضل الثوب الشفاف المصنوع من الحرير والفضة، الذى هو أيضا شبكة صنعت بحيلة ماكرة. إن الفن الذى يتنكر فى هيئة البراءة، أو الطبيعة التى يتم إفسادها بصنعة ماكرة يشكلان تهديدًا كبيرًا لرغبة الذكر الغافلة أكثر مما تفعل المومس الملطخة بالأصباغ.

كيف ينبغى لنا أن نقرأ المقطوعة٨٣؟ هل تؤكد حق الذكر فى تقويض ومعاقبة أى تعبير عن القوة الجنسية للأنثى؟ أم هل تنقل لنا إحساسا بالتناقض وعدم الارتياح؟ إنى أقول إنها تفعل الشيئين معا. فالسلطة المعنوية للذكر يعاد تأكيدها صراحة، أكريزيا تُجَرَّد من القوة، فذاتها قد وقعت فى شبكة ماكرة. لكن لو انتبهنا بعناية إلى اللغة، يتضح التناقض. فالانفعال الذى تعبر عنه فيه هو نفسه إفراط وإسراف. إن "عاصفة .. غضب" جويون تحدث فى شكل قوة تراكمية من الأفعال التدميرية: "يجعلها تتلاشى"؛ "يشوه"؛ "يفسد"؛ "يطمس"؛ "يحرق"؛ "يمحو". إن مثل هذا النشاط المسعور يوحى بالخوف والكراهية وليس بسلطة معنوية آمنة . كل هذا العنف قد وُجِّه ضد "الصنعة المليحة" التى أبدعت كوخ البهجة، كما لو كانت القصيدة تنقلب ضمنا على فنها المليح كى تبنى فتنة آكريزيا الساحرة التى تضلل القارئ – ونشعر أنها تضلل الشاعر. فى هذا التغير المفاجئ للإحساس "تحوَّل ما كان الأجمل من قبل إلى أبشع مكان الآن". إن المرأة بوصفها آخر هى موقع كل مرغوب ومرهوب، كل ما هو غامض، وسحرى، ومنفلت، وكل ما يجب التحكم فيه والسيطرة عليه. إنها المدخل إلى أجمل المباهج، وإلى أبشع الخطايا والقبر.

و حيث إن قوة الجنس لدى النساء هى المقياس المباشر لإضعاف الرجل عن طريق الرغبة، فإنها تستدعى تحكمًا حذرًا . ومن المصادر المحتملة أيضا للقوة الأنثوية دور النساء المباشر والسائد فى الخلق. وحيث إن النساء يلدن الرجال والعكس غير صحيح، فربما كان من المتوقع أن يحتل الرجال موقعا سلطويا أدنى. علاوة على أن الأبوة أمر لا يمكن ضمانه. وما لم ينظم النشاط الجنسى بصرامة، لا يمكن أن

يستريح بال الرجال ولا أن يضمنوا أن ذريتهم أتت من صلبهم كما تطمئن النساء لنسب ذريتهن إلى أنفسهن؛ فعلاقة الرجل بنتاج الإنجاب محل شك دائما. من هنا صار الإبداع والوصول إلى المعرفة مجالات قلق للرجال. وقد أشارت الكثيرات من النسويات إلى الوسيلة التى تعكس بها قراءة قصة الخليقة نظام الأشياء، فالرب الذى يفسر على أنه مذكر يخلق الرجل أولاً ، وبعد ذلك، وتقريبا بوحى فكرة تالية، يخلق المرأة من ضلع آدم [١٠]. وتستخدم هذه القصة للتبرير لضرورة إخضاع النساء للرجال واعتمادهن عليهم، حتى فى وجودها نفسه. والأدهى أن آلام الوضع صنُّفت على أنها عقاب لحواء على ذنبها واستسلامها. ويبقى الخلق بصفته تولدا تلقائيا أمرًا إلهيًا وذكريًا .

تعيد قصيدة ميلتون Milton الملحمية "الفردوس المفقود" Paradise Lost حكى الأسطورة، مضيفة سلطة من نوع فنى مهيب على التراث الدينى [١١] . والأبيات التالية تقدم آدم وحواء فى القصيدة. كيف يؤكد ميلتون على اتكالية حواء وخضوعها؟ وهل فى هذا الوصف غموض أو تناقض؟

الاثنان غير متساويين، كما أن جنسهما ليس متساويا؛

هو خُلِق للتأمل الروحى والشجاعة،

و هى للرقة والحسن الحلو الجذاب،

هو للرب فقط، وهى للرب فيه.

إن جبهته العريضة الجميلة وعينه المتسامية قد أعلنتا

حكما مطلقا؛ وخصلات ياقوتية

تتدلى ملتوية فى دوائر من ناصيته المفروقة برجولة

على هيئة عناقيد، لكنها لا تتجاوز كتفيه العريضتين:

بينما تتدلى غدائرها الذهبية الخالية من الزينة كنقاب،

حتى وسطها النحيف،

شعثاء، لكنها متموجة فى حلقات صغيرة بهيجة،
كما تلتف الأعناب حول محاليقها، وهو أمر يعنى ضمنا
الخضوع، لكنه يطلبها بانحناءة لطيفة،
و هى تسلمه إياها، وهو يتقبلها بقبول حسن،
تسلمه بخضوع حيى ، وكبرياء محتشم،
و تأخُّر حلو متمنع دال على الحب[١٢].

بعبارة دى بوفوار، آدم ممثل بوضوح هنا على أنه الهوية الإيجابية؛ لقد خلق للفكر والعمل ("التأمل الروحى" و"الشجاعة"). وحواء على العكس، ممثلة تماما كمفعول به سلبى مسخر ليلائم احتياجات الذكر الذى يملكه؛ فكلها "رقة" و"حسن جذاب". والتأكيد على "جبهة آدم العريضة" و"عينه المتسامية" يشير إلى قدرات روحية وذهنية. أما وصف حواء فهو جسدى تماما؛ لا يوحى بأى روحانية ولا ذكاء – وحتى تجد حواء هذه الصفات الشبيهة بالصفات الإلهية، عليها أن تنظر "إلى الرب فيه". إن عُلُوَّ شأن الذكر، المتأصل فطريا فى اختلاف منشأ آدم وحواء يجعل من الضرورى أن "تسلِّم" حواء (استخدمت تلك الكلمة مرتين فى شطرين متتاليين) خضوعًا لآدم . ويشار إلى خصوبة حواء كأم للجنس البشرى بربط "حلقات شعرها الصغيرة المبهجة" بالعنب، صورة للخصوبة المثمرة. لكن العنب يحتاج طبعا إلى دعامات صلبة وحبال متينة ليتعلق بها، ولابد من ضبط نموه المفرط باستمرار وصرامة.

هنا نلاحظ إحساساً بالتناقض . حتى فى الجنة ، وهى خارجة لتوها من يد الرب، يتحالف الجنس البرىء لدى حواء مع الغواية والإفراط . يوحى الشَّعْر "الأشعث" "المبهج" و"التأخر المتمنع الدال على الحب" بخبرة الجنس فى العالم بعد الخروج من جنة عدن. إن تلك السطور توحى فعلا بأن جمال حواء المغوى سيجرد آدم من رجولته على نحو قاتل، وبهذا تنعكس أدوارهما "الأصلية اللائقة" التى أمرت بها السماء، فـ "يسلِّم" هو نفسه لإغرائها. كما أن صورة شعر حواء المضفور كمحاليق العنب الملتفة يربط

ربطا خفيفا بينها وبين التلميح إلى التفاف الحية فى حلقات. وبينما تكون خطيئة آدم هى ضعفه تجاه المرأة، تكون خطيئة حواء، مثل خطيئة إبليس، هى الكبرياء واغتصاب المعرفة الشبيهة بالمعرفة الإلهية.

ويستمر الفردوس المفقود Paradise Lost فى الإصرار صراحة على تأكيد ضعف حواء الأنثوى وقلة ما تمتلكه من القدرات شبه الإلهية، مما يبرر الحاجة إلى إخضاعها للحكم الأفضل الذى يمتلكه آدم. لقد أرسل الرب جبريل ليفسر كل بلايا البشر "التى تبدأ من التراخى المخنث للرجل" (XI. 634). لكن لو قرأنا قصيدة ميلتون والأسطورة التوراتية بعناية لوجدنا أنهما لا تلمحان لضعف المرأة الذى يخشاه الرجال ويتمنوا أن يتحكموا فيه. إن إدراك الخصوبة الجنسية للأنثى هو الذى يربط المرأة بحالة الآخر الغارق فى ظلمات الغموض والذى يمتلك قوة الخلق، ربما كسرٌ ومصدر للمعرفة يحتفظ به لنفسه.

إن رغبة الرجال فى النساء أمر مخيف، لأن الرجال "الذائبين فى الشبق" تنقصهم صرامة التحكم. لكن النساء اللاتى لا يملكن أجسادا جذابة للرجال يعتبرن أيضا مثيرات لقلق الرجال وكراهيتهم. ربما يوحى وجودهن المنفر بأن السماء ربما لم تصمم النساء لمجرد تلبية احتياجات الرجال . والنساء السمجات اللاتى يرفضن الخضوع هن أيضا أكثر نوع مخيف من النساء. لقد تم التشهير بهن دائما فى الأدب بوصفهن مسوخات سليطات ومشاكسات ، و كن فى زمن ماض عرضة للتعذيب والحرق بوصفهن ساحرات(١٢). يقوم التصوير الكاريكاتيرى للنساء اللاتى يعرف عنهن رفضهن للخضوع على زعم مفاده أنهن جائعات جنسيًا، وأن روحهن المستقلة تخفى خلفها الاحتياج إلى رجل. و فى حالة النساء المشكوك فى أنهن ساحرات تُرْجِم هذا الاعتقاد إلى اتهام بأنهن كن يضاجعن الشيطان.

وروايات تشارلز ديكنز Charles Dickens تتبع تقاليد روايات القرن الثامن عشر المشهورة بكراهية النساء، و فيها عدة صور كاريكاتورية للنساء "ذوات الطبع المتسلط". نجد فى رواية "الآمال الكبرى" Great Expectations مثالين من أكثر الأمثلة غموضًا وبعثًا على الدهشة: السيدة جو Mrs Joe والآنسة هافيشام Miss Havisham،

المسخ المتزوجة والمسخ العزباء. يخضع تقديم السيدة جو لنمط المرأة المشاكسة، ويقدم تمثيل ديكنز لهذا النمط بصراحة مؤلمة صورة طبق الأصل للاتجاه العام لتفكير الذكور فى المرأة التى يدركونها كمترئسة أو مسيطرة. وهى كاسمها – الذى لا ينتمى لأسماء النساء – ذات ملامح حادة ، خشنة اليدين وبارزة العظام ، تغطى صدرها دائمًا بمريلة من نسيج خشن، مقطوبة بدبابيس كثيرة لتناسب مقاسها . وهى تجلد زوجها جو Joe وشقيقها الصغير اليتيم بيب Pip بلسانها وبيدها، وتنغزهم بـ "طرف عصاها"، وهى تعيش دائما فى حالة مستمرة من "الهياج والثورة". ويقال إن النساء اللاتى على شاكلة السيدة جو يبحثن عن المتاعب، وهى قد حصلت عليها عن جدارة. فقد أتى أورليك Orlick– وهو رجل فظ يعمل مع زوجها– من خلفها وضربها على رأسها بسلسلة حديدية، "فأسقطها" مثل "الثور"، على حد قوله[١٤] . إن معنى الاغتصاب المتضمن فى اللغة يلفت النظر بشدة. بعد ذلك، أصيبت السيدة جو بالصمم حرفيا، ولم يعد بمقدورها إلا أن تبدى إيماءات لطلب المصالحة لجو، وخاصة لأورليك، الرجل الذى يتمكن أخيرًا من السيطرة عليها.

والآنسة هافيشام واحدة من أهم الشخصيات المحملة بكثير من الرموز لدى ديكنز، إلى حد أن مصطلح "نمط" ليس كافيا لوصف القوة الخيالية لتمثيلها. إنها تقدَّم كامرأة نبذها رجلها يوم عرسها؛ فتوقفت حياتها عند تلك اللحظة كرد فعل لما حدث، وتظل تذوى حتى تصير كالهيكل العظمى وهى ما زالت ترتدى ثوب زفافها. "تشبه جثة" ترتدى ثوبا أصفر ونقابا يشبه الكفن، وهى ثياب تشبه "ثياب المقابر" على "هيكل متداع"، وتبدو تلك الشخصية كما لو كانت قد خرجت من كابوس أو من اللاوعى ، صورة مؤنثة للموت، تلمح إلى التحلل الداخلى للقبر/الرحم[١٥] . وتلاحظ دى بوفوار كيف تصير العذرية أمرًا بغيضا ومربكا للرجال عندما ترتبط بلحم امرأة مسنة وليست شابة، وتقتبس نكتة يتداولها الذكور عن أن المرأة غير المتزوجة "لابد أنها محشوة من الداخل بخيوط العنكبوت" [١٦]. ويوجد فى منتصف غرفة الآنسة هافيشام أطلال كعكة زفافها، "قطر أسود" "معلق بخيوط عنكبوت"، وتخترقها "عناكب مبرقشة السيقان مبقعة الأجسام" [١٧]. يثير خيال ديكنز الذى يصـــور الموت تصويرًا رهيبًا إحساسًا

لا يقاوم بالكراهية والرعب لأن العذرية التى قَدُمَت بفعل الزمن تمثل تفسخ الانحباس وتعفنه. والآنسة هافيشام قد عقدت النية على الانتقام لنفسها من كل الرجال، وقد عوقبت على هذا عقابا شديدا. فقد أمسكت النيران بملابسها الرثة واحترقت كالساحرة. ولا تنجو من لهب المكر إلا لفترة تكفى كى تطلب العفو من الرجل الذى أساءت إليه، وهو بيب .

إن هذا الملخص ليس منصفا فى تقديم قوة وتركيب كتابات ديكنز. ويتواكب مع هذا وجود إدراك أكثر تعاطفا مع كراهية الشخصيات الأنثوية اللاتى يرفضن أدوار النساء. فتمثيله لهن يتمفصل مع إحساس بالطاقات المهدرة والغضب المختزن للنساء اللاتى يُدركن فقط بالشروط النمطية ، وبذا يحرمن من الوصول إلى فرص الحياة وتجاربها الأوسع. تمثل الآنسة هافيشام الكابوس الذى ينتاب الذكور عن المرأة كرحم ولود ومتفسخ، لكنها أيضا رمز قوى ومناسب لأنواع الكبت المحبطة التى فرضت على النساء فى إنجلترا فى العصر الفيكتورى .

ماذا عن بطلات النصوص التى ألفّها ذكور، الشخصيات الأنثوية التى قدمت لنا لنبدى إعجابنا بها ونعترف بها بشكل إيجابى ؟ هل كانت برونتى على حق عندما زعمت أنه بالنسبة للرجل "المرأة الصالحة شىء غامض، نصف دمية، ونصف ملاك؟" ومسرحيات شكسبير Shakespeare ، وخاصة كوميدياته تقدم لنا بطلات يلبسن ملابس الجنس الآخر، ولا يمكن بالطبع اعتبارهن "دمى" ولا "ملائكة". وهو يقدم أيضا أمثلة عديدة للمرأة "الصالحة"، ومن أكثرهن حظا من المديح إيموجين Imogen فى مسرحية سيمبلاين Cymbeline . تكمن فضيلة إيموجين فى إخلاصها الزوجى المستقيم وعفتها وخضوعها المحب لزوجها وأبيها، رغم القسوة الاستبدادية فى معاملتهما لها. فوالدها، الملك سيمبلاين ، يعاقبها بنفى زوجها بوتوموس Posthumus إلى إيطاليا لأنها تزوجت على غير رغبته . وهناك ، يثير مدحه الشديد لفضيلة إيموجين حفيظة أياشيمو Iachi-mo الإيطالى ، الذى يعلن أن شرف أى امرأة ليس إلا "شيئا هشًا" و" محض مصادفة"[١٨]. وفى الشجار الذى ينشب بين الرجلين بعد ذلك، يحدث توحيد بين عفة إيموجين وبين الخاتم الماسى الثمين الذى أعطته لبوتوموس: فهو يدرك أن الاثنين من

ممتلكاته. فيراهن بالزوجة والماس على شرف إيموجين، ويسمح لأياشيمو باختبارها. وترفض إيموجين محاولات أياشيمو لخطب ودها، لكنه يسعى لإقناع بوتوموس بأن إيموجين لم تكن مخلصة له. وحيث إن بوتوموس صار يدركها الآن على أنها وضيعة ولا تساوى شيئا، فإنه يكتب إلى خادمه أمرًا بأن يقتلها، وتصر إيموجين نفسها أن ينفذ الخادم الأمر. وعندما تحل عقدة المسرحية فى المشهد الأخير، لا توجه إيموجين أى تعنيف لزوجها ، ولا تطلب منه أى تفسير لتصرفه. تركع أمام والدها طالبة نوال بركاته وتحتضن بوتوموس . يستجيب بوتوموس لذلك بقوله "فلتتعلقى هناك كالفاكهة يا روحى / حتى تموت الشجرة"، وهى استجابة تؤكد وتعيد إثبات تعلقها به فى خضوع(١٩) .

و هكذا يبدو أن إيموجين قد نُصِّبت مثالا نمطيًا للفضيلة الأنثوية، لكن يمكن قراءة المسرحية أيضا على أنها تقلب ما هو مثبت صراحة. عندما تُدرِك النساء تماما على أنهن موضوعات للتملك، وتعتبر فضيلتهن معادلاً لشرف الذكور، فإنهن لا يُعرَفن من أجل ذواتهن أبدا. إن مديح بوتوموس السخى لإيموجين ليس أمرًا شخصيا، وغالبا ما يصاغ بلغة التجارة: "إنى أمدحها لأنى أُثمِّنها، وأنا أفعل بك هذا أيضا أيها الحجر الكريم"(٢٠). ولأن الرجال مشوشون بتفكيرهم النمطى فى النساء، فإنهم كما تقول برونتى : "لا يقرأونهن فى ضوء الحقيقة". تجد هذه الكلمات صدى فى المسرحية. يكتشف سيمبلاين أن الملكة كانت تخونه دائما. يتساءل سيمبلاين: "من ذا الذى يمكنه أن يقرأ امرأة؟" "إن عينىَّ / لم تخطئا ، لأنها كانت جميلة: / ولا أُذنىَّ اللتين سمعتا الإطراء، ولا قلبى/ الذى فكر فيها كما بدت له"(٢١). من المرجح أن يثبت أن أبنية الفضيلة المنمطة خيالية بقدر تصور أياشيمو النمطى للشهية الجنسية الرهيبة لدى النساء. إن الرجال يضللهم إسقاط خيالاتهم على حالة أخروية لأنثى غير معروفة، وهم بذلك يفقدون كل اتصال بالنساء كما هن فى الواقع. وللمفارقة، فإن الرجال هم الذين يخلقون الأقنعة التى يمكن للنساء أن يخدعنهم بها لو أردن، وهكذا، لا تصير حتى الهوية الذاتية للرجال آمنة، بل تحيطها الشكوك:

ألا يوجد سبيل لتحقق كينونة الرجال، إلا النساء

هل من الحتمى أن يقوموا بنصف العمل؟ إننا جميعا أولاد زنا،

وأشد الرجال تبجيلا، ذلك الذى

أناديه بأبى ، هل كُتبَ علىَّ ألا أعرف أين صُككت.

أحد العاملين بصك العملة زيفنى بآلته: لكن أمى بدت

ديانا(*)هذا العصر(٢٢).

لا شك أن أشـهر القوالب الأدبية التى كُتب فيـها مدح للنسـاء هى قصـيدة الحب. المرأة التى تحظى بالمدح تكون تقليديا من أصل رفيع، تحوز الإعجاب لجمالها المرهف. ويمكن أن نرى أن وردزورث قد وضع التراث الأدبى فى إطار ديموقراطى حين كتب عن امرأة عاشت فى ظروف عادية متواضعة.

فى هذه القصيدة الغنائية المعروفة لووردزورث Worsworth، إلى أى حد تنقل اللغة والخيال تفاصيل عن صـفات لوسى Lucy كامرأة وكشـخص. إلى أى حد يعرفـها الشاعر الذى يمدحها؟

لقد أقامت فى سبل لا تطأها قدم بشر

بجوار ينابيع اليمام،

آنسة لم يكن هناك من يمدحها

وأحبها قلائل

بنفسجة بجوار صخرة مغطاة بالطحالب

نصف مختفية عن الأعين!

شقراء كنجمة، عندما لا تكون هناك

(*) ديانا هى إلهة الصيد عند الرومان (المترجمة)

إلا واحدة تتلألأ فى السماء!

عاشت مجهولة، وقلائل هم من عرفوا

متى كفّت لوسى عن أن تكون؛

لكنها فى قبرها، وآه!

ياللفرق بالنسبة لى[٢٣].

إن صورة البنفسجة الوحيدة، واسم النهر يسهمان فى استحضار القصيدة لجمال لوسى الرقيق – لجمال "آنسة" حياتها كانت أيضًا "سبيلاً لم تطأه قدم بشر"، لم تلطخها تجارب الدنيا. وتؤكد صورة النجمة الوحيدة فكرة النقاء العفيف. أما الحركة من القرب إلى مسافة بعيدة يستحيل مسها عندها، من النعومة إلى البرودة، منفذة فى تحوُّل الصورة من زهرة إلى نجمة فتعنى ضمنا انتقال لوسى بلا جهد من الحياة فى عزلة إلى الموت. فكل ما حدث أن لوسى "كفَّت عن أن تكون". وربما كان هذا ما يجعلنا لا نرتاح للقصيدة. فهى لا تنقل أى إحساس بلوسى كامرأة حية رقيقة الإحساس. إن الشاعر لا ينعى انتهاء حياتها قبل أن تبدأ. على العكس، فكونها "عاشت مجهولة" حيث "لم يكن هناك من يمدحها / وأحبها قلائل" يعتبر أمرًا مركزيا لمدح وحب الشاعر لها.

لماذا يجب أن تكون الأمور على هذا النحو؟ إنى أقترح أن ما تمدحه القصيدة ضمنا -إلى جانب لوسى – هو حساسية الشاعر الخيالية والانفعالية، وهو القادر على التعرف على طيبة لوسى وجمالها فى محيطهما المتواضع. إن تشبيه لوسى بالزهرة والنجمة يجعلها موضوعا سلبيًا للتأمل الرومانسى؛ فكل الأحاسيس الحية تنتمى للشاعر. وتطفو النرجسية التى تقوم عليها القصيدة بوضوح فى الانفعال المتصاعد إلى الذروة فى البيتين الأخيرين: "لكنها فى قبرها، وآه! / ياللفرق بالنسبة لى". ربما يفكر المرء فى أن الفرق هو بالأحرى بالنسبة للوسى المسكينة! حتى فى قصائد الحب يميل الشعراء إلى رسم النساء بحيث يلبين احتياجات الذكور؛ ويشبهونهن بالضبط بصور سلبية للطبيعة أو الموت، حالة أخرية قد يمر الشاعر تجاهها بخبرة امتلاء

مشاعره الإنسانية. وفي قصيدة أخرى من القصائد التى كتبها ووردزورث عن لوسى يقول: "بدت كشىء غير قادر على الإحساس / لمسة السنوات الأرضية" [٢٤]. إن المؤنث المبنى كـ "شىء" يعمل كمرآة نرجسية تعكس امتلاء الإنسانية المذكرة الذاتية وما فيها من إحساس. أن يكون المرء ذكراً يعنى أن يكون إنساناً، وأن تكون المرأة أنثى يعنى أن تكون آخر - "شيئا عاجزا عن الإحساس".

و حتى لا أبدو غير منصفة في سرد قائمة سوء التمثيل الذى يقدمه بعض من أشهر الكتاب الذكور فى لغتنا، فلأقل إن الكاتبات النساء أيضا ينخرطن أحيانا فى إعادة إنتاج سبل التفكير النمطية فى النساء. فمثلا، رواية « ميدل مارش » -Middle march التى كتبتها جورج إليوت George Eliot، رواية تحظى بالاحترام باعتبارها من روايات الواقعية النفسية، لكنها تقدم بطلة وامرأة "سيئة" تخضع لبعض الأنماط التى ناقشناها. ورغم الفهم النفسى المركب الذى تضعه إليوت فى تمثيلها لبطلتها دوروثيا Dorothea، إلا أن ما نطالَب بالإعجاب به فى النهاية هو إذعانها النبيل لذاتية زوجها الضيقة. إن دوروثيا، كإيموجين، تذعن بالضبط لمثال الأنوثة الخاضعة المضحية بذاتها الذى يحبه الرجال، خاصة فى القرن التاسع عشر[٢٥].

وعلى عكس دوروثيا، ترفض روزاموند Rosamond أن تخضع رغباتها لرغبات زوجها، وتتسبب فى تحطيم طموحاته ومستقبله المهنى. وبينما يزعم النص أنه يقدم فهما متعاطفا بدرجة متساوية لكل شخصياته، يكون الخيال المرتبط بروزاموند شريراً دائما. فهى تُشبَّه دائما بحورية البحر، كما تُشبَّه ضمنا بعنكبوت، ينسج شبكة يقع فيها ليدجيت Lydgate، وهى تنظر إليه بإغراء ونعومة وهو ملتصق بالأغطية التى تتحرك برقة (مما يذكرنا بصنعة آكريزيا الماكرة المتخفية فى ثوب البراءة). وإليوت تتصرف كالكثير من الكتاب الذكور، إذ يبدو أنها لا ترى التناقضات المتأصلة فى هذا التمثيل. فروزاموند تصور كامرأة متمردة قوية الشكيمة، تفوق زوجها براعة فى حبك المناورات (كما هزم منطق حواء حجة آدم فى قصيدة ميلتون)، لكن الاعتراف بهذا صراحة قد يتطلب شيئا من الاعتراف بشرعية مزاعمها بجوار مزاعم ليدجيت عن مستقبله المهنى. وهكذا يستمر النص فى الحديث بأسلوب فيه تناقض ظاهرى عن

ضعفها الذى تغلب على قوته النبيلة. ونسمع رجع أصداء من قصيدة ميلتون خلال الرواية، كما فى هذه الصورة الختامية لروزاموند وليدجيت:

> وعادت روزاموند البائسة إلى ميولها للتشرد، تلك الميول المنتقدة بشدة –
> مع درجة من الاعتدال تكفى لأن تبنى عشها تحت السقف القديم المنبوذ.
> وكان السقف ما زال هناك: لقد تقبل ليدجيت حظه القليل بأن استقال
> وهو حزين. إنه هو الذى اختار هذه المخلوقة الهشة، وحمل عبء حياتها
> بساعديه. لابد أن يسير بقدر ما يستطيع وهو يحمل هذا العبء آسفا[٣٦].

## مقاومة وجهة النظر الروائية

لماذا لم تقاوم القارئات والكاتبات "الأسطورة الذكورية" التى تبرر الحق شبه الإلهى للرجال فى الحكم على الحياة الجنسية للنساء وتنظيمها؟ لماذا سمحن ببناء الأبعاد البطولية للهوية الذكرية على أساس من صورة لهشاشة الأنثى وتسليمها السلبى للرجال؟ لماذا رضيت النساء بأن يحلمن من خلال أحلام الرجال بينما غالبا ما تعمل تلك الأحلام ضد مصالح النساء؟ تكتب الناقدة النسوية جوديث فيترلى Judith Fetterley عن أن "فى مثل هذه الروايات، تُنتقَى القارئة الأنثى للدخول فى تجربة يبدو بوضوح أنها قد استبعدت منها .. المطلوب منها أن تتماهى مع ما هو ضد نفسها"[٢٧]. لكنى قرأت رواية الآمال الكبرى Great Expectations عدة مرات دون أن أشعر إلا أن العقاب الوحشى الذى أُوقِع بالسيدة جو كان جزاءً عادلاً لها، ولم أشعر بغير ذلك إلا بعد إعادة القراءة عدة مرات. ومن خبرتى فى تناول ميدل مارش Middlemarch لم أشعر نحو روزاموند فينسى بأى تعاطف لأنها اعترضت وعرقلت مستقبل زوجها المهنى ، وأعرف أن العديد من النساء اللاتى يقرأنها للمرة الأولى يشعرن بنفس الشعور بلا أدنى شك. فهن مثلى ، لم يذرفن ولا دمعة عند قراءتهن لهذا التمثيل الروائى لضياع أحلام هذه الشابة فى الصعود الاجتماعى من خلال الزواج ، علما بأن هذه التوقعات هى ما تعلمته بالضبط من التعليم الغالى الذى تلقته.

إن استجاباتنا التى لا تقاوم ذلك قد تشكلت جزئيا باعتيادنا على تناول تلك النصوص باحترام. فنحن نقبل عليها متوقعات أن نجد أفكاراً عظيمة نستنير بها، وأن نجد تلك الأفكار فى الحقائق التى ينقلها إلينا هؤلاء "العباقرة". لكن السبب الأساسى فى أننا نقرأ بلا مقاومة هو أن هذه هى الطريقة التى وضعتنا بها استراتيجيات السرد الروائى المستخدمة كقارئات تجاه النص. فالنص نفسه يعمل على جذبنا إلى الإذعان لأحكامه ونسق قيمه. فرواية الآمال الكبرى Great Expectations مثلا كتبت بضمير المتكلم الآتى من وجهة نظر بطلها الذكر بيب، ومن خلال تماهينا معه نقاسمه تجربة الخوف والإهانة التى عاناها كطفل على أيدى السيدة جو، التى كرهها بسببها. وربما قدم أيضا منظورا روائيا أوسع أوصلنا إلى "الأنا" الخاصة بالسيدة جو، ومكننا من إدراك ما عانته من إهانة كامرأة منبوذة بسبب دمامتها، وتوقع الجميع منها أن تكرس نفسها لتربية أخ صغير يتيم، ولم تتزوج إلا لأجل خاطره وبعد تردد شديد. إن هذا الفضاء الروائى الأنثوى لم ينفتح أبدا، ونظل نحن كقارئات وقراء داخل إطار وجهة نظر الذكور.

لا يوجد ما يدهشنا فى ذلك، حيث إن القصة تروى بصوت الشخصية الرئيسية، وهى شخصية ذكر. لكن وجهة النظر الذكرية لا تقدم فقط للقارئ حين يكون الراوى رجلا ليمكن الزعم بأن هذا هو سبب تقديم الموضوع من وجهة نظره. إن كاتبة ميدل مارش امرأة، وراويها -العالم بكل شيء- يصر على أن نسعى لفهم رفاقنا دون أن تعمينا المزاعم و الأهواء العامة. فى الفقرة التى اقتبستها فى الصفحة الماضية هل يتجه تعاطف القارئ بلا تحيز نحو كل من روزاموند وليدجيت؟ من منهما تتعمق الفقرة فى الدخول إلى مشاعره بحيث يتمكن القارئ من التماهى مع وجهة نظره للأمور؟

إن صفة "روزاموند البائسة" تبدو للوهلة الأولى كما لو كانت تستدر الشفقة عليها، لكن تأتى فوراً عبارة "ميولها للتشرد" بدلالاتها الضمنية الخالية من الإطراء لتعمل على التخفيف من ذلك الشعور، و يمتد الحكم السلبى ليتضمن معنى أن المعاناة وحدها هى التى أعادت روزاموند إلى حماية زوجها التى احتقرتها من قبل. و المعنى الضمنى الدال على أنانيتها السطحية يشجع القارئ على الشعور بالتعاطف مع ليدجيت، ويتدعم

هذا الشعور بتقديم مشاعر ليدجيت للقارئ على نحو أكبر يجعلها أقرب إليه من مشاعر روزاموند. و بينما تقدم لنا الرواية أثر المعاناة على روزاموند بصيغة تقرير خارجى عنها، ترينا كيف يدرك ليدجيت وضعه بنفسه. إن اللغة العاطفية ووجهة النظر يأخذاننا إلى داخل إحساسه بإمكانيات حياته التى أهدرت، فنرى روزاموند كما يراها هو، كائنة ضعيفة يرثى لها، و حملا ثقيلا. إن الفقرة تشدنا بلطف لوجهة نظر الذكر، كى نتماهى مع مشاعره ضد مشاعر المرأة. و لا يفتح النص الروائى أى موقع مماثل يمكن للقارئ أن يمر من خلاله بتجربة الوضع كما تدركه روزاموند.

إن بناء وجهة النظر الروائية من أقوى الوسائل التى يمكن بها شد القراء دون أن يشعروا للاشتراك مع القيم التى يطرحها النص. يستخدم مصطلح " حث (إلحاح) "in-terpellation" أحيانا للدلالة على العملية التى تقوم النصوص عن طريقها فى الحقيقة بتفريغ فضاء لغوى ليشغله القارئ . وبافتراضنا لوجود هذا المكان ، نفترض أيضا وجهة النظر و الاتجاهات التى تتماشى معه. لا يدهشنا أن نجد النصوص التى يكتبها مؤلفون ذكور تسودها قيم متوجهة نحو الذكور. تلاحظ فيترلى "أن أثر هذا التوجه يبدو حين تتعلم القارئات والمعلمات و الباحثات أن يفكرن كالرجال، أن يتماهين مع وجهة نظر الذكر، وأن يتقبلن نسق القيم الذكورى على أنه النسق الطبيعى والمشروع، يقع فى مركز هذا النسق مبدأ كراهية النساء"[٢٨] . فى الفردوس المفقود، قاومت حواء حجة آدم بأن تبقى بقربه ليحميها و يرعاها، و خرجت وحدها للتجول فى الجنة بعد أن وعدته بأن تعود عند الظهيرة . عند هذه النقطة من القصيدة توجد مداخلة غير معتادة بتعليق من الراوى/الشاعر: "أيا حواء المخدوعة، الساقطة، المنحوسة / ... لن تبقىْ منذ تلك الساعة فى الفردوس / و لن تستسيغى طعاما ولن تنعمى براحة"[٢٩] . إن هذه الأبيات تبنى نظرة متعالية متغطرسة عليمة بكل شىء للوضع الذى يوشك أن يحل. وتحمل الأبيات نغمة أسف و ليس غضب، لكننا أثناء القراءة ننتظم فى وضع تعال أخلاقى ، نشعر منه أننا نفهم حواء ، ونحكم بذكاء شفوق على تفاؤلها وحماقتها العنيدين اللذين لا يضاهيهما إطلاقا عقلها المندفع. و حين تبنى النصوص مثل هذه النقاط الروائية التى تعطى امتيازات فإنها تقدم للقراء من الجنسين تجربة بديلة مداهنة

شبه إلهية للمعرفة و السلطة. لكن القارئات لا يصلن إلى مذاق القوة المغرى إلا مقابل التماهى مع ما هو ضد مصالحهن كنساء. إن الوعى الفعال الحاكم الموجود فى معظم النصوص هو كما رأينا وعى ذكورى ؛ تكاد تكون الأنثى دائما أبدا موضوعا تحدق فيه النظرة الروائية، من أجل أن تحكم عليها أو تمدحها أو تعاقبها. و كما يتضح من الفقرة المقتبسة أعلاه من ملكة الحوريات The Faerie Queen، كثيرا ما نجد الشخصية النسائية تستخدم للتمتع بها أولاً كموضوع للثرثرة الفارغة حول الإثارة الجنسية، ثم تعاقب بعد ذلك –بالضبط– لأنها وضعت هذه الجاذبية المغرية الخطرة موضع التنفيذ. و حين نتعاون مع استراتيجيات الحث التى يلح بها علينا الأسلوب الروائى فإننا نصير متواطئات/متواطئين مع الإرادة الأبوية فى حكم النساء.

لهذا السبب يوجد تأكيد شديد فى النقد الأدبى النسوى على الحاجة لأن نصير قارئات/قراء مقاومات/مقاومين، أن نتعلم أن نقرأ ضد تيار اللغة العاطفية و الخيال العاطفى ، و أن نبنى مواقع روائية متعارضة داخل النص نتحدى منها ما فيه من قيم سائدة و مزاعم بخصوص النوعين. و بعض النصوص تستخدم تقنيات روائية لتعلمنا كيف نفعل ذلك. إن قصة التاجر فى "حكايات كنتربرى" Canterbury Tales لشوسر Chaucer فيها كراهية صريحة للنساء، و هى هجائية تحذيرية عن الرجل العجوز جانيوارى January الذى يتزوج الشابة "الطازجة" ماى May(*) (٣٠). و تقصد الحكاية أن تحذر الرجال من الزواج بلسان راويها، التاجر، لأن النساء ماكرات ومخادعات. ويسهب السرد الروائى فى وصف المشاعر المهتاجة لجانيوارى فى ليلة زفافه، و يعطينا وجهة نظره فى الأمور عن طريق كلماته مباشرة:

يا للأسى! إنى أطرح سؤال الخطيئة

عليك يا قرينتى...

(*) أسماء الشخصيات هنا ذات دلالة على تأثير المرأة الشابة على الرجل الكهل، فالرجل اسمه جانيوارى ، أى يناير، وهو من أبرد شهور الشتاء، و المرأة اسمها ماى ، أى شهر مايو، الذى يقع على تخوم الربيع و الصيف (المترجمة).

لكن، خذى بالك مما يلى ، إنها سجن

فلن يكون أبدا رجلا عاملا ظريفا

ذلك الذى يعمل جيدا و بسرعة؛

فالعمل الجيد يتحقق بالتحكم المضبوط[٣١]

ويجلس جانيوارى الذى كدح طوال الليل على السرير فى الفجر و هو يصيح بانتصار، و جلد عنقه المترهل يهتز. و هنا فقط تتحول وجهة النظر الروائية فجأة، فاتحة فضاء لتأمل إدراك النساء: "لكن الرب يعلم ما تسره ماى من أفكار فى قلبها."[٣٢] إننا نحتاج إلى اكتساب هذا النوع من أنواع عكس وجهة النظر الروائية والتساؤل الهادم، كى نمارس القراءة، ضد تيار النصوص الأبوية. و كما يوحى المثال المأخوذ من شوسر، فهذه استراتيجية مفتوحة للرجال كى يقرأوا هم أيضا كنساء.

## البنية: إعادة نسج حبكة مصير الأنثى

إن الشخصيات هى أوضح أشكال التمثيلات الأدبية، لكن، ماذا عن القصة؟ إن تشكيل الحبكة شكل غير بارز من أشكال التمثيل، لكنه يتخلل النص. فمثلاً ، أرسيت العلوم الطبيعية فى القرن التاسع عشر باعتبار أنها تقدم تقريراً موثوقًا به إلى أبعد حد عن العالم المادى . وقد صار نموذج المعرفة هو المنهج العلمى الذى يستنتج القوانين الداخلية التى يعمل بها النسق عن طريق ملاحظة التفاصيل الخارجية للظاهرة. و ليست مصادفة أن الرواية البوليسية قد نشأت فى نفس القرن. فقصص شرلوك هولمز Sherlock Holmes تقدم بيانا عمليا ذكيًا عن انتصار المنهج العلمى. وفى الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر، قام الروائيون، حتى أكثرهم "جدية"، بتشكيل حبكاتهم بما يتفق مع الحس العام بوجود كون منظَّم يعمل وفقا لقوانين إلهية و طبيعية. والروايات التى رفضت النهايات السعيدة المرغوبة ما زالت تبنى حبكات تنتهى بحل الغموض والصراعات، وفك التعقيدات وتوزيع الثواب والعقاب وفقا لنظام عادل مقرر. ثم تقوضت الثقة فى التقدم العقلانى ، والكون المنظم والعدالة الإلهية كلما اقترب القرن التاسع عشر من نهاياته و بشر القرن العشرون بالظهور، عندما ظهر أن القوى غير

العقلانية تبدو على الأقل فى نفس قوة التفكير الاستنتاجي ، و طفح عنف الحرب العالمية الأولى على سطح التاريخ، و بدت الحياة البشرية اعتباطية و بلا هدف نهائى. بناء على ذلك، ظهرت بنى أدبية يتضح فيها انعدام المعنى؛ و تتجنب التطور المنطقى للحبكة من بداية إلى وسط إلى نهاية، كما تتجنب أى تنوير نهائى . حتى فى رواياتنا البوليسية غالبا ما ينقلب الشرطى الطيب إلى شخص اتبع طرقا ملتوية طوال الوقت.

بعبارة أخرى، يؤكد شكل سردنا الروائى إدراكنا للوجود، للشكل الذى تبدو عليه الأشياء حتما. ما الذى تكشف عنه إذن البنية الروائية للنص الأدبى بخصوص إدراك شكل حياة النساء؟ ما هو الذى يمَثِّل باعتباره الحبكات الطبيعية لمصير الأنثى؟ من أحد الأنماط التى تصر على الظهور أن المعاناة والموت هما المصير المحتوم للبطلات اللاتى يرتكبن تجاوزات جنسية. يفترض هذا النمط أن النساء مجبولات على النقاء (أى أن الإله و الطبيعة قد حكما عليهن بذلك)، ومن هنا، يصير أى سوء سلوك انتهاكا لأعمق أعماق ذاتهن "المؤنثة". ومن هنا ينبع ازدواج القيم السيء السمعة: الرجل متسيب بحكم طبيعته، لذا يجب أن يسامح، بينما المرأة التى "تسقط" تدمر ذاتها. وحتى حين تقدم تلك الشخصيات الأنثوية بتعاطف كضحايا لعالم اجتماعى بلا مشاعر، ما إن يفقدن براءتهن الجنسية حتى يتحول مسارهن حتمًا نحو الموت.

تلك هى قصة ماجى توليفر Maggie Tulliver فى رواية " الطاحونة التى تقع على الجدول " The Mill on the Floss ، و قصة بطلات روايات تيس سليلة دوربرفيل Tess of the d'Urbervilles، و أنًّا كارنينا Anna Karnina، و مدام بوفارى Madame Bou-vary. كل انعطافة أو نقطة مفصلية فى الحبكة مبنية بحيث تؤثر فى القراء/القارئات وتشعرهم/تشعرهن بحتمية نهايتها. أنًّا كارنينا مثلاً ، تقدم كامرأة تعانى من حياة تافهة نتيجة زواج مرتب برجل شديد التمسك بالتقاليد، ومُنَفِّر جسديا بالنسبة لها. ومن الطبيعى أن نفكر فى أنها تتمسك بفرصة السعادة مع رجل ترتبط به عاطفيا ، لكن الحبكة منذ لحظة "سقوطها" تتطور وفقا لمنطق مختلف تمامًا. فالقراء/القارئات يدركون/يدركن خيانة أنًّا لزوجها على أنها أمر غير طبيعى إطلاقا بالنسبة لكونها امرأة غير متزنة عقليا ولا عاطفيا ؛ ويتزايد وقوعها فى عدم العقلانية، وخداع الذات،

والتعاسة. و لا توحى حركة الحبكة القاسية ، ولو لوهلة ، بأن البطلة قد تجد طريقا للعودة. و أنًا تشبه القطار التى ترمى نفسها تحته فى النهاية، إذ تندفع بقوة على مسار مصيرها الأنثوى المأساوى . و مصائر بطلات الأدب اللاتى يتجاوزن حد السلوك الجنسى المقبول تقر هذا.

وفى النصوص الأدبية التى تكون فيها الشخصية الرئيسية ذكرا، غالبا ما تبنى الحبكة كرحلة تنقيب تتابع انخراط البطل فى العالم بإيجابية، سواء انتهت مغامرته بالنجاح أو الفشل و الموت. هذا هو النمط الموجود فى نصوص تتراوح ما بين قصة عطيل Othello المأساوية، إلى اكتشاف ووردزورث لمهنته الشعرية فى الافتتاحية The Prelude، إلى اللقاء الذى تم بين ليوبولد بلوم Leopold Bloom ومدينة دبلن طوال اليوم، إلى زواج أوليس و رغبته فى إنجاب ابن فى رواية "أوليس" Ulysses لجيمس جويس. وعلى العكس، دائما ما تبنى الشخصيات الأنثوية المركزية فى علاقة سلبية بالأحداث. الأشياء تحدث للبطلات: فكلاريسا Clarissa بطلة ريتشاردسون Richard-son، وتس بطلة هاردى ، ودوريت الصغيرة Little Dorrit بطلة ديكنز يحققن مكانتهن عن طريق تحملهن لما يجرى لهن، لا عن طريق قيامهن بالفعل. ويشرح هنرى جيمس Henry James فى الاستهلال الذى كتبه لرواية " ما الذى عرفته ميزى" What Maisie Knew أنه اختار بنتا وليس ولدا للقيام ببطولة روايته لأنه أراد "وعاء للوعى، يتمايل مع مثل هذا التيار" وأن "هذا احتمال غير وارد مع ولد صغير وقح" (٣٣). و فى استهلاله لـ " الصورة الشخصية لسيدة " The Portrait of a Lady يبرز أن "أفضل شىء" فى الرواية هو الليلة التى سهرتها البطلة إيزوبيل آرشر Isobel Archer فى صمت و هى تواجه خمود آمالها. إن تمثيل "نظرتها الثابتة بلا حركة" يعتبر بالنسبة له "أمرًا مدهشًا كمفاجأة قافلة أو كالتعرف على قرصان" (٣٤) . من المتوقع أن الرواية التى تبدو أنها تبدأ كرحلة تنقيب تقوم بها امرأة شابة بحثا عن الحياة، تتحول إلى قصة لزهدها فى ملذات الحياة، و هذا هو ما يجعل منها بطلة. و لا يدهشنا أن جيمس كان معجبا بجورج إليوت. إن بنية ميدل مارش Middlemarch تقنن حبكة مثلية، تحقق فيها بطلتها الرئيسية دوروثيا مكانة بطولية من خلال نمط الاستسلام النبيل. تخبرنا الحبكات أن

الرجال يجب أن يتقبلوا القيام بالأفعال ليصيروا أبطالا، فيسعون لتشكيل الظروف وفقا لإرادتهم، أما بطولة النساء فتتشكل من تقبلهن للقيود و خيبات الأمل برزانة.

هناك قالب بنية آخر معروف فى النقد النسوى باسم تقليد العريسين[٣٥] . بينما يكون لدى البطل الذكر المغامر كل العالم ليكسبه -علاوة على أى عدد من النساء- ينحصر اختيار البطلة عادة بين واحد من رجلين. يأخذ هذا أحيانا شكل عاشق حقيقى محرمٍ، يتهدده عريس تصر عليه سلطة ذكورية غاشمة، كما فى روميو وجولييت Romeo and Jouliet وسيمبلاين Cymbeline مثلا. و هناك تنويعة على هذا اللحن ، هى أن المرأة نفسها قد لا تكون متأكدة من أى العريسين هو الذى ترغب الارتباط به، وغالبا ما يكون أول اختيار تختاره كارثة، تجعلها سجينة علاقة مميتة. هذا هو ما يحدث لكلارا ميدلتون Clara Middleton فى الأنانى The Egoist، ولبطلة دانيل ديروندا Daniel Deronda، و لأورسولا برانوين Ursula Branwen فى قوس قزح The Rainbow ولبطلات عدد لا يحصى من الأفلام و الروايات العاطفية الرائجة . إن رواية "الأنانى" The Egoist لميرديث Meredith مثال ناطق على هذا التقليد، حيث إن الرواية تتميز بتبصرها المتعاطف بأحاسيس البطلة، و كشفها الساخر لأنانية البطل. ينتج نضال كلارا لتحرير نفسها من غطرسة زوج المستقبل و اهتمامه المفرط بذاته تهكما جميلا على رجال العصر الفيكتورى . إننا نرتاح لأن كلارا تهرب فى النهاية، لكن يمكننا أن نسجل أنها قد تحررت لمجرد أن تتزوج الرجل المناسب.هذه هى خلاصة كل التنويعات على لحن تقليد العريسين: حرية المرأة هى مجرد الارتباط بالرجل المناسب. أما حرية الذكر فهى دراما تشمل كل الأفعال الاجتماعية، و السياسية، و الأخلاقية؛ لكن الحرية بالنسبة للنساء لا تتسع لأكثر من اختيار أفضل الأزواج.

إن ممارسة القراءة كامرأة تحتاج إذن إلى معارضة الآثار الأيديولوجية لبنى الحبكات الكلاسيكية، و فتح فضاءات بديلة فى النص تسع حرية النساء ضد منطق القصة الذى يتسم غالبا بالقسوة، و تقدير هذه الفضاءات حق قدرها. و نحتاج أيضا إلى أن نقاوم قوة الحث التى تلح علينا بها وجهة النظر الروائية التى تجرنا إلى الإذعان للقيم السائدة فى النص، وأن نسعى بدلاً من ذلك إلى لحظات أو مواقع المقاومة حيث

تهدم الكتابة نفسها أو تتشكك فى نفسها. و يجب أن يكون تحليلنا للغة أو الخيال رداً على التناقض والازدواجية كى نتمكن من إعادة توصيل – ليس فقط سلطة النص الأبوى – بل أيضا الخوف و القلق اللذين تعبر عنهما اللغة والخيال ضمنا كاستجابة لقوة النساء المضادة. إن مثل هذه القراءة لن تكون أبدا اختزالية أو سلبية بالكامل، فستسفر دائما أبدا عن رفع إحساسنا بالتفاعل المركب للغة والأدب مع خبرتنا الحياتية.

## ملخص لأهم النقاط

١ – إن إساءة تمثيل الرجال للنساء واحدة من أهم الوسائل التقليدية التى برر بها الرجال إخضاعهم للنساء . إن رسم هوية المرأة بالسلب على أنها "ما ليس فى الرجال" يسمح لهم بقراءة أى صفة على محمل "المؤنث" . إنهم يعكسون أحلامهم ومخاوفهم على صورة "المرأة" .

٢ – وحيث إن الرجال هم النوع السائد، فإن المعيار هو تمثيلات الرجال التى تجاز باعتبارها "الحقيقة"، الرأى الذى تتفق عليه الإنسانية جمعاء . و هكذا ، نحتاج إلى إعادة قراءة قراءات الرجال و كتاباتهم عن النساء كى نبنى سبلاً للقراءة كنساء. وهذا من شأنه أن يكشف بالأحرى مخاوف الرجال وقلقهم ، لا أن يكون مجرد قائمة بالأنماط التى فى قراءاتهم.

٣ – المرأة المغوية : التمثيل السلبى للنساء كمغريات جنسيا للرجال، تلزمهن رقابة أخلاقية وعقاب (كما فى ملكة الحوريات لسبنسر) يعكس خوف الرجال من فقد القوة والتحكم فى الفعل الجنسى .

٤ – القوارير الضعيفة: دور المرأة فى الإنجاب سائد و مضمون، على عكس دور الرجل، وهذا مصدر آخر لقلق الذكور. من هنا يأتى تمثيل الإبداع و المعرفة على أنهما خصائص شبه إلهية تخص الذكور (الفردوس المفقود لميلتون) و الإصرار على اتكال النساء على الرجال.

٥ – المرأة الكاملة : العفة والخضوع هما دائما فضيلة النساء، المتزوجات منهن والعزباوات (إيموجين فى سيمبلاين). لكن لأن الرجال لا يرون النساء إلا بشروط نمطية فإنهم لا يعرفونهن بالفعل أبدا، ومن هنا يأتى شعورهم الدائم بعدم الأمان .

٦ – السليطات المشاكسات: النساء اللاتى يدرك الرجال أنهن غير جذابات ولا قابلات للإخضاع يكن أكثر تهديدا : وهكذا يجب أن يدركن على أنهن بحاجة إلى رجل حقا، وأنهن يستحققن العقاب .

٧ – وجهة النظر الروائية عادة ما تكون مذكرة: إنها تشد "تحث" القارئ بإلحاح إلى الإذعان للقيم والمزاعم التى فى النص. تعنى القراءة بعين المرأة تعلم القراءة ضد هذا التيار.

٨ – تمثل بنية الحبكة نوعًا من إدراك الواقع. تظهر البنى التقليدية أن مصير الأنثى هو القبول السلبى باختيارات محدودة، والصبر على المكاره، والعقاب على التجاوزات .

## اقتراحات بمزيد من القراءات

Jenni Calder, Women and Marriage in Victorian Fiction . هذا كتاب قديم لكنه ملىء بحقائق وأمثلة هامة.

كتاب Kate Millet, Sexual Politics، كما أن الفصل الذى كتبته كورا كابلان فى Cora Kaplan, "Radical Feminism and Literature: Rethinking Millet's Sexual Politics", in Eaglton ed., Feminist Literary Criticism, pp. 135 - 70 . يقدم مثالا جيدا لنقد ميلليت لـ د. هـ. لورانس، مع تحفظات نقاد آخرين على عملها.

Adrienne Munich, "Notorious Signs, Feminist Criticism, and Literary Tradition", in Greene and Kahn eds., Making a Difference, pp 238 - 59 . فى هذا الكتاب إيضاح للبصيرة التى نكتسبها من قراءتنا للنصوص التى كتبها ذكور.

# هوامش

(١) يحتوى كتاب Marks and de Courtivron eds. New French Feminisms على مقدمة موجزة مفيدة عن تاريخ النسوية في فرنسا، تلمس علاقاتها بالنسوية الأمريكية (ص ٠١ – ٨٣). و فى كتاب Firestone, The Dialectics of Sex, فصل "عن النسوية الأمريكية" (ص ٣٢ – ٥٤).

(٢) توجد أمثلة لهذا النوع من التعصب فى Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms (ص ٣٠ – ٣١).

(٣) انظرى/انظر مثلا: Hobby, Virtue of Necessity ؛ و Strachey, The Cause ، (الذى ربما يكون أفضل تقرير عن الحركة النسائية فى بريطانيا): Barbara Taylor, Eve and the New Jerusalim.

(٤) De Beauvoir, The Second Sex, p. 922. للاطلاع على مثال أحدث و نادر لإعادة قراءة ذلك الكتاب بقلم فرنسى انظرى/انظر Herrmann, The Tounge Snatchers، وهو كتاب موجز و سهل القراءة.

(٥) De Beauvoir, The Second Sex, p.174

(٦) Showalter, "Towards A Feminist Poetics". In Showalter ed. The New Feminist Criticism, pp129 - 131.

(٧) ستتم مناقشة المصطلح بشكل أوسع فى سياقه الملائم فى الفصل السابع.

(٨) يناقش كتاب جيلبرت وجوبار "المرأة المجنونة التى فى العلية" Gilbert and Gubar, The Madwoman in the Attic بعض النساء المسوخ اللاتى ظهرن فى كتاب ملكة الجنيات (ص ٠٢)

(٩) Spencer, The Faerie Queene, II. Xii.

(١٠) انظرى/انظر Daly, Beyond God the Father, pp.44 - 68 .

(١١) يناقش كتاب Gilbert and Gubar, The Madwoman in the Attic الفردوس المفقود و أثر سمعة ميلتون فى تهديد النساء الكاتبات (ص ٧٨١–٢١٢).

(١٢) Milton, Poetical Works, IV, 113-692 (p. 282)

(١٣) انظرى/انظر: Larner, Witchcraft and Religion.

(١٤) Dickens, Great Expectations, p.439

(١٥) المرجع السابق ص ٥٠٩.

(١٦) De Beauvoir, The Second Sex, p. 781 . وتضيف دى بوفوار قائلة إن الرجال يرون أن هناك "تحالفا بين المرأة و الموت ... فى هيئة العروس المخيفة التى يبدو هيكلها العظمى من تحت لحمها الحلو الكاذب" (ص ٧٩١).

(١٧) Dickens, Great Expectaions, p.113

(١٨) Cymbeline,

(١٩) المرجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٣٦٢٧ ربما كان هذا الانقياد المحب هو الذى دفع الشاعر الفيكتورى سوينبورن إلى الكتابة بحماس شديد عن إيموجين بوصفها "الإلهة الخالدة للأنوثة" و لو أخذنا فى الاعتبار تصويرالفيكتوريين المثالى للمرأة ككائن عفيف و متفانٍ لما استغربنا إعجابهم بهذه المسرحية بالذات، و تطور الإعجاب بإيموجين إلى درجة تقترب من العبادة. والاقتباس المأخوذ من سوينبورن موجود فى مقدمة طبعة أردين لسيمبلين Cymbeline, ed. J. M. Nosworthy (١٩٥٥).

(٢٠) المرجع السابق الفصل الأول ، المشهد الخامس ، البيت ٧٤

(٢١) المرجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٤٨ ، ٦٢-٦٥

(٢٢) المرجع السابق الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، الأبيات ١٥٣ - ١٥٩

(٢٣) William Wordsworth, p147

(٢٤) "لقد سرق النوم روحى"، ويليام ووردزورث. ص. ١٤٧

(٢٥) أشهر أمثلة المعالجة المثالية للأنوثة فى العصر الفيكتورى - و لا نقول أسوأها سمعة - هو كتاب عن حدائق الملكة، الذى كتبه جون راسكين سنة ١٨٦٥ John Ruskin, Of Queens Gardens، والقصيدة الطويلة التى كتبها كوفنترى باتمورز سنة ١٨٤٩ بعنوان الملاك فى البيت Coventry Patmores, The Angel in the House كانت أيضا مؤثرة جدا فى زمنها. ولمن ترغب/يرغب فى الاطلاع على مثال أكثر واقعية لوضع النساء فى إنجلترا الفيكتورية الرجوع إلى إخضاع النساء، لجون ستيوارت ميل (١٨٦٩) John Stuart Mill, The Subjection of Women.

(٢٦) George Eliot, Middlemarch, p.858

(٢٧) Fetterley. The Resisting Reader, p. xii.

(٢٨) المرجع السابق ص xx

(٢٩) Milton, Paradise Lost, الجزء التاسع ، الأبيات ٤٠٤-٤٠٦ ، ص٣٨٠

(٣٠) Chaucer, Complete Works, الجزء الثانى p. 121

(٣١) المرجع السابق

(٣٢) المرجع السابق

(٢٣) James, What Maisie Knew, p8.

(٢٤) James, The Portrait of a Lady, p. xvii.

(٢٥) للاطـــلاع على نقـــاش أكثر توســعا لتشكيل مصير الأنثى عن طريق التقاليد الأدبية انظرى/انظر Kennard, Victims of Conventions; Abel, Hirsch and Langland eds., The Voyage In.

## الفصل الثانى

# تحدى التراث الأدبى ومؤسسة الأدب

"السيدة ليو هنتر... مجنونة بالشعر يا سيدى . إنها تعشقه؛ بل يمكننى القول بأن روحها وعقلها مضفوران وملتفان بالشعر. وقد كتبت بعض القصائد المبهجة ... وربما سمعت قصيدتها "أنشودة لضفدعة محتضرة" يا سيدى ،

**تشارلز ديكنز، مذكرات بيكويك.**

بدأ النقد الأدبى النسوى كممارسة معترف بها فى نهايات عقد الستينات من القرن العشرين بمشروع لإعادة قراءة التراث الأدبى التقليدى المكون من نصوص أدبية "عظيمة"، وتحدى النزاهة المزعومة لتلك النصوص، والتشكك فى سلطتها الدائمة باعتبارها أفضل ما تمخض عنه الفكر والتعبير الإنسانى . وسرعان ما امتد هذا التقييم النقدى حتما إلى كل المجالات الأخرى لمؤسسة الأدب: النقد الأدبى ، وعرض الأعمال الأدبية، ونشر الأدب، وتعليم الأدب فى مؤسسات التعليم العالى والمدارس. إنه لمدهش حقا أن نعرف كم يوجد من الناس، والوظائف، والمكانة، والنفوذ، والأموال فى هذا المجال المعقد من مجالات الأعمال الاستثمارية المسمى "الأدب". وقد اتضح مدى تشابك تلك المجالات المتنوعة مع بعضها البعض، ووظائفها التى تؤمن خلودها بنفسها. إنها الوسائل التى يتأسس ويستمر بها نفوذ وسلطة التراث الأدبى ، ثم يقوم هذا التراث المتنفذ بدوره بتبرير وتأمين وجود الأدب فى مجال الأعمال الاستثمارية، ولن يدهشنا أن نكتشف أن الرجال يتحكمون فى هذا المجال الاستثمارى .

## إعادة قراءة النقد الأدبى الذى يكتبه الذكور

ما إن شرعت النساء فى مراجعة أعمال التراث الأدبى ، حتى بدأن فى إعادة التفكير فى التعليقات النقدية التى كُتبت عنها. وقد اتضح لهن فورًا عمى الكثير من النقاد الذكور العظماء عن قضية النوع. فقد زعموا عادة أن جميع القراء والقارئات سيتفقون مع فهمهم للنص، حتى ولو قدموا تفسيرات مذكرة، أو حتى معادية للنساء، فالقارئ عموما، كالكاتب عموما، يفترض أنه ذكر. وقد أطلقت مارى إيلمان على هذا النوع من النقد لقب "النقد القضيبى"(١) . كما أن الناقد القضيبى كثيرا ما يتجاهل المواضع الغامضة والمشروطة فى النص الأدبى ، وذلك حتى يفرض على تركيبيته وتعددية قيمه ومعانيه معنى أحاديا مغلقا. وبهذا ، يعمل النقد القضيبى على ضبط وإعادة احتواء أى تحد أو خطر قد يهدد بهما النص الأدبى نسق القيم المذكر أو الأبوى وسيادة هذا النسق .

ربما كان أفضل نموذج معروف للنقد القضيبى هو ما اقتبسته إيلين شووالتر Elaine Showalter من مدح إيرفنج هوى Irving Howe للمشهد الافتتاحى لرواية توماس هاردى Thomas Hardy "عمدة كاستربريدج" .The Mayor of Casterbridge يبيع البطل، ميشيل هنشارد Michael Henchard زوجته وابنته الرضيعة فى معرض أقيم بالقرية:

> حتى ينفض المرء زوجته عن كاهله ويتحرر منها؛ ليتخلص من هذه الخرقة البالية الكئيبة التى تأخذ شكل امرأة، بشكاواها الخرساء وسلبيتها التى تورث الجنون؛ ليهرب منها، ليس بأن يتسلل بعيداً عنها ويهجرها، بل ببيع جسدها علنا لغريب، كما تباع الجياد فى الأسواق؛ وبذا ينتزع فرصة أخرى من يد الحياة، عن طريق عناد غير أخلاقى محض – بهذه الطعنة الغادرة، الجذابة جداً لخيال الذكور، تبدأ رواية عمدة كاستربريدج(٢) .

وكما توضح شووالتر، "من الواضح أن المرأة ما لم تكن قد لقنت حقا ضرورة التماهى العميق مع الثقافة الذكورية، فستكون لها تجربة مختلفة مع هذا المشهد."(٣)

وتمضى شووالتر قائلة إن هوى تجاهل تمـامـا الاستجابة المرجحة للقارئات النسـاء، كما شوه أيضا نص هاردى ، وفرض عليه تصوره النمطى للزوجة ككائن معرقل ومقيد للرجل تماما. وتبتعد تعليقاته عن نص هاردى لتوصل للقارئ /القارئة أسطورة ذكورية متكررة عن أن النسـاء يوقعن الرجال فى شباكهن ليحبسونهم ويخنقونهم فى الحياة المنزلية، ونتيجة لذلك "يخصين" طاقاتهم المذكرة وحريتهم.

لكن النقد القضيبى لا يتميز دائمًا بالرغبة فى الهروب من النسـاء كحارسات للنظام البيتى الذى يخنق الرجال. تحلل جوديث فيترلى فى القارئة/القارئ المقاوم The Resisting Reader نطاقا واسعًا من التعليقات النقدية للنقاد الذكور على رواية هنرى جيـمس" أهل بوسطون " The Bostonians . يحـدث فى هذه القـصـة ارتبـاط بين شخصيتين نسائيتين، أوليف Olive، وهى امرأة نشطة فى قيادة الحملات من أجل المطالبة بالمساواة للنسـاء، وفيرونا Verona ، وهى امرأة "مؤنثة" أخرى أحدث سنًا وأكثر تقليدية. وتنتهى تلك العلاقة على يد رانسوم Ransome ، عريس فيرونا، الذى يتحدى تلك العلاقة ويتغلب عليها. تكتب فيترلى إننا عندما نقرأ النقد الذى كتبه نقاد ذكور لتلك الرواية "يصعقنا التشابه الشديد بين ما كتبوه". تقول فيترلى إن الوصف الذى قدمه ليونيل تريللينج Lionel Trilling لجو الرواية على أنه "جو تتخلله مخاوف بدائية" يمكن أن ينطبق بمزيد من الدقة على نقد هذا الوصف[٤]. إن النقاد الذكور يخافون من علاقة أوليف بفيرونا أكثر من خوفهم من حملاتها من أجل قضايا المرأة. إن الارتباط القوى بين النسـاء، الذى يثنيهن عن الزواج بالجنس الآخر، يدرَك على أنه أكثر خطورة على المؤسسة الاجتماعية الأبوية من أى كم من الحملات السياسية الموجهة ضد أى نوع من أنواع عدم المساواة .

ورغم أن النص نفسه لا يقدم أى دليل على وجود علاقة جنسية بين المرأتين، لم يتردد النقاد الذكور الذين مسحت فيترلى أعمالهم فى الزعم بأن أوليف سحاقية، وما أن يقال هذا الزعم حتى يبدو أن أوضح خطوة تالية أمام الناقد القضيبى هى أن يصف مشاعرها نحو فيرونا بأنها غير طبيعية وشاذة ومنحرفة. وهذا يقود النقاد القضيبيين إلى آخر مراحل تشويههم لنص جيمس: عكس صورة رانسوم على أنه

"فارس فى درع متلألئ . مستودع فيه كل ما هو صحى ، وعاقل، وصالح" (٥) . توضح فيترلى أن أى دليل فى هذا النقد عن رأى جيمس فى علاقة أوليف بفيرونا لا يقدم أى دعم لهذا التفسير الذى كاد جميع النقاد يفرضونه على الرواية(٦) . وتقترح أن تمثيله ربما قد تأثر بإدراكه للصداقة العميقة بين شقيقته آليس وكاثرين لورينج Katherine Loring ، اللتين تميزت مشاعرهما بـ "الإخلاص المثالى والكرم" حتى أنها صارت "منحة من السماء" (٧) . وتجادل فيترلى فى أن هذا النقد الذكورى يتجاهل دائما السياق الفعلى لـ أهل بوسطون The Bostonians، وهذا دليل آخر على الطابع الذاتى لهذا النقد وطبيعته السياسية المتأصلة"(٨) . إن النقد الذكورى يعمل بمعيار مزدوج: فهو يسمح بانغماس خيال الذكور فى الحرية وعدم حمل مسئولية نظام الحياة المنزلية، بينما يدين بصرامة التهديد الواقعى للمجتمع الأبوى الذى يطرحه رفض النساء للاتحاد مع شخص من الجنس الآخر، ويصفه بأنه أمر غير طبيعى ، وغير أخلاقى ، ومنحرف.

وتركز الرواية القصيرة التى كتبها د. هـ. لورانس بعنوان " الثعلب " The Fox أيضًا على علاقة ثلاثية بين امرأتين ورجل(٩) . يهزم البطل الكندى الشاب هنرى جرينفيل Henry Grenfel غريمته جيل بانفورد Jill Banford – وهى امرأة نكدية شكاءة، تعتمد على الطاقات الكبيرة التى تتمتع بها صديقتها مارش March – بأن يقتلها بحجة أن الغاية تبرر الوسيلة: إنه يقتل مزاعمها حرفيًا بأن يسقط عليها شجرة ميتة. يلاحظ الناقد جوليان موينهان Julian Moynahan أن السرد الروائى "نجح بشكل غير معتاد فى جذب استجابة القارئ إلى الخط الذى يتماشى مع منظور رؤية لورانس نفسه ... عندما يسقط هنرى جرينفيل شجرة ميتة على جيل بانفورد يفكر القارئ فى أن الولد قد وظف شيئا ميتًا ليزيح شيئا آخر ميتا من طريق حياته(١٠) . إن رجلا كهنرى " يمسك ببندقية لا بمجرفة"(١١) ، حرى بأن يتم الربط بينه وبين حيوية الطبيعة البريّة، على عكس الحياة المنزلية التى تعيشها المرأتان فى المزرعة: "هنرى جرينفيلد – 'قطعة من خارج المنزل' – يخترق العالم الصغير الممل الذى صنعته المرأتان لنفسيهما ويوقع بإحداهما من أجل الحياة، وبالأخرى من أجل الموت"(١٢) . أى زعم

يزعمه مويناهان عن "القارئ" هنا؟ هل هو يوصل الخيال الذكورى عن الهرب من عالم الحياة المنزلية الذى يخشاه الرجال لأنه يحبس ويقيد الحرية ، أم هل هو يفرض نظام العلاقة بين جنسين مختلفين بصفته النظام الطبيعى، والأخلاقى ، والصحى ضد التحدى الخطر الذى يأتى من ارتباط المرأة بالمرأة ؟

من الإنصاف أن نذكر أن تقديم لورانس لبانفورد أكثر سلبية بلا شك من تصوير جيمس لأوليف فى أهل بوسطون .The Bostonians لكن لا يرجح أن تتفاعل الكثيرات من النساء القارئات لرواية الثعلب The Fox مع لامبالاة موينهاهان بمقتل بانفورد باعتباره مجرد إزاحة "لشىء ميت".أعتقد أنى لا أفهم أن يكتب ناقد بعبارة راضية على هذا النحو عن مقتل شخصية ذكر بيد امرأة كى تيسر زواجها من صديقه الحميم. والشىء الصادم أكثر من ذلك فى تعليق موينهاهان هو الطريقة التى استخدمها لفرض تفسير أخلاقى أحادى الجانب على قصة لورانس ذات النهاية المفتوحة، وهو فى نفس الوقت يطلق العنان للخيال الذكورى عن الهرب بينما هو يعيد التأكيد على النظام الملائم "الطبيعى" للعلاقات بين جنسين مختلفين. إن هنرى ينقذ مارش من شرك حياة منزلية "مملة"، ربما ليضعها فى حياة منزلية أخرى بوصفها زوجته، وهى حياة أكثر إذعانا لكنها "صحية". إن موينهاهان يبسط مواضع غموض تقديم لورانس للشخصيات الداخلة فى الصراع الميلودرامى بين الحياة والموت، ومن الواضح أنه يفعل ذلك دون أن يعى المفارقة الكوميدية المثيرة للاشمئزاز فى تبجيله للرجل ذى البندقية كقوة مانحة للحياة. وتفسير موينهاهان لشخصيتى المرأتين سلبى بنفس القدر، فهما مجرد أشياء يصيدها الرجل ذو البندقية ويخترقها. ولا يطرأ على بال هذا الناقد أن النساء القارئات للرواية أو لتعليقه عليها قد لا يرحبن بالإذعان لنظام المعنى هذا، فهو نظام يستبعد إمكانية أى منظور أو تفسير نسائى بديل.

حتى النقاد الذكور المتعاطفون غالبا ما يتوقفون عند حدود أى قراءة للنص قد تقودهم إلى تفسير يتضمن نظام معنى معارض، أو ينعطفون بعيدا عن المعنى الضمنى المعارض. وقد كانت شخصية سو برايدهيد Sue Bridehead فى رواية توماس هاردى " جود الغامض " Jude the Obscure محوراً للكثير من التعليق النقدى . يمثل هاردى

سو برايدهيد كشخصية محيرة ومقاومة للتفسير السهل. إنها ذات اتجاه ثقافى راديكالى ، تقاوم المعتقدات والمؤسسات التقليدية، وتستهزئ بالقواعد الدينية والأخلاقية التى تكبت الناس، وتزدرى طرق التفكير البالية. لكنها تخاف أيضا من الالتزام العاطفى، وهى شديدة الحساسية للنقد، ومكبوتة وكابتة جنسيا؛ وتحتاج دائما إلى تعاطف وحب جود، لكنها لا ترحب بأن تعطيه المقابل مجانا. وفى النهاية، يختزل طلبها للعيش - بأسلوب يتجاوز العرف الأخلاقى- إلى إذعان مازوخى للمطالب الجسدية لزوجها الشرعى الذى لا تشعر نحوه إلا بالاشمئزاز. يمكن إدراك مأساة سو برايدهيد بأن نفهمها على أنها صراع داخلى مدمر، إذ أن هضمها للقواعد الأخلاقية الكابتة ودمجها بذاتها يجعلها ترى نزعاتها الجنسية الطبيعية شيئا مخجلا ، ويمنعها من الوعى الذاتى بها. وهى تزيح هذه الرغبة المحظورة إلى حماس تعقلى، ولأن هذا الحماس يعجز عن إدراك ذاته، فإنه يرتد حتما إلى إذعان جامد عند تعرضه لتهديد بالرقابة أو العقاب. إن مثل هذا الإفساد للحياة بأنواع الكبت الأخلاقى التى تدمجها الشخصيات فى ذاتها من الموضوعات المتكررة فى أعمال هاردى ، وهذا يؤيد مثل هذا التفسير لشخصية سو .

ولروبرت ب. هيلمان Robert B. Heilman قراءة حساسة للرواية وجَّهته نحو إدراكها على هذا النحو. إنه يقدر تمثيل هاردى لسو كـ "عمل رائع من أعمال المخيلة التاريخية" من حيث إن بناء الشخصية يوحى بصراع بين المثالية أو الروحانية والقواعد الأخلاقية التقليدية(١٣) . "لقد جعل منها رمزا لمثالية شيللى ... مع لمسة قوية من ... النزعة الفيكتورية" (١٤) . لكن هيلمان لا يمكنه متابعة هذه البصيرة باستكشاف ما قد تعنيه من حيث الحالة الجنسية المعذبة لسو، رغم أن تلك المشكلة تقع فى مركز رواية هاردى. يعتقد هيلمان أن فعل هذا سيعنى إنكار المكانة التراجيدية للرواية. وهو يدعى أنه لو اعتبر سو امرأة فإن هذا يعنى تضييق مغزى شخصيتها، ومن ثم الحد من المعنى الذى توحى به الرواية. ويخلص هيلمان إلى أن هاردى يتخيل سو كشخص ذكى لكنه عادى ، تطمح إلى حياة تتجاوز حدود المجتمع والتقاليد، لكن قواها العاطفية لا ترقى إلى طموحها الذهنى . يكتب هيلمان: إن "سو لا تملك تلك الرؤية"، "إنها جميع

الأشخاص، هى تماما كل الأشخاص المألوفين لنا"[١٥]. وبهذا الانحراف فى المنطق النقدى يصد هيلمان الموضوع الخطر الذى يفتحه النص بوضوح، موضوع النزعات الجنسية للمرأة، ويعيد تأكيد المعنى بوصفه ذكرا. ولايكتسب النص كامل أهميته بالنسبة له إلا لو تمكنا من تفسير شخصية سو كرجل بشكل ما. وكما تلاحظ كارولين هيلبران Carolyn Heilbrun ، "لا يوجد مجال لوجهة نظر نسوية ... لا توجد وجهات نظر مذكرة ولا مؤنثة، فهناك فقط وجهة النظر الإنسانية، التى تصادف أنها كانت دائما وجهة نظر ذكور"[١٦] .

لقد رأينا فى الفصل الأول أن الكثير من كتابات الرجال تعبر ضمنًا عن قلق الذكور من قوة كل ما يتصل بالجنس لدى النساء، واحتياج الرجال إلى الاحتفاظ بالتحكم فى تلك القوة الخطرة التى لا يمكن سبر غورها. ويعبر النقد الذى يكتبه الذكور عن قلق مماثل. لقد أشارت الناقدة النسوية جاكلين روز Jacqueline Rose إلى أحد تقاليد النقد الذى يكتبه الذكور، والذى يصر على التوصية بأن يتم تقييم النصوص على أساس تماسكها الجمالى، ووضع قيود رقابية على النصوص التى توجد فيها انفعالات مفرطة خارجة عن قدرة القالب الفنى على التحكم فيها، ينتج عنها تشوش المعنى وعدم القدرة على فك شفرته. إن ما يلفت النظر فى مثل هذا النوع من النقد هو كثرة إزاحة النقاش حول التماسك الجمالى للأعمال ليحل محله اهتمام بالصفات المنحرفة أو المشكلة فى الجنس لدى شخصية مؤنثة وردت فى العمل. ترى روز أن التقليد النقدى الذى يتسم بفرض الوصاية والحكم الأخلاقى قد نشأ فى المقالة المؤثرة التى كتبها ت. س. إليوت عن هاملت Hamlet (١٩١٩)، والتى نقد فيها المسرحية باعتبارها تحتوى على انفعالات مفرطة تستعصى على التحكم[١٧] . يزعم إليوت أن مسرحية هاملت قد فشلت فى تحقيق الوحدة الجمالية لأن الملكة جيرترود Gertrude ليست سببا كافيا لتبرير شدة الانفعالات التى عبر عنها البطل. وكما يهتز النظام الاجتماعى والأخلاقى داخل المسرحية بسبب سوء التربية الجنسية لجيرترود، فإن عدم التماسك الجمالى لجيرترود يؤدى إلى تشوش المعنى بالنسبة للمسرحية. وتخرج روز بخلاصة مؤداها أنه بالنسبة للقالب الأخلاقى للنقد المذكر الذى ابتكره

إليوت، لا مفر من أن تُنتج قوة الجنس لدى الأنثى مشكلة فى التفسير: إذ تتجاوز بطبيعتها حدود أخلاقيات ومعارف الذكور[١٨] . كثيرا ما يبدو أن القراءات النقدية التى كتبها ذكور تبذل محاولة للتحكم فى أى إفراط يهدد المعنى فى النص الأدبى ولحجب هذا الإفراط، كما تحاول إعادة فرض تفسيرات مذكرة محدودة على أى بدائل يمكن أن تكون فيها حميمية هدامة. إن نظرتهم الأحادية تستبعد بالضرورة الجنس لدى النساء بوصفه وجودًا يمكن التعرف عليه، ويظهر مردود هذا الاستبعاد دائما على شكل عدم قدرة على حل شفرة المعنى، أو عدم تماسك جمالى . ومهما كانت طريقة إدراك الجنس لدى النساء، فهو يقع لا محالة تحت وصاية أو رقابة الناقد الذكرى اليقظ. لقد صار إدراك الحالة الجنسية المؤنثة كإفراط هدام فكرة هامة لدى بعض النسويات الفرنسيات، وسيتم تناول هذا بمزيد من التفصيل فى الفصل الخامس .

إذا فُسرت شخصية سو برايدهيد من حيث كونها امرأة، فلا يمكن للناقد الذكر أن يرى فيها أى مغزى فنى ؛ إذ تظل حالة خاصة لا أكثر، بل حتى حالة مرضية . لا يمكن أن يبدو لسو معنى تام إلا بوصفها ممثلة للإنسانية جمعاء everyman ، والرجل وحده هو الذى يمكن أن يمثل المعيار الإنسانى . وعندما يفكر النقاد الذكور فى أعمال الكاتبات النساء فإنهم يستخدمون نفس المنطق لينكروا أو يتجاهلوا أو يهمشوا الإنجازات الفنية للنساء. فهم دائما يعتبرون الكاتبات النساء حالات خاصة: الكتابة عمل الذكور، والنساء لسن إلا نساء فى المقام الأول دائما، ثم كاتبات فى المقام الثانى فقط. لقد لخصت إيلمان ببراعة الاتجاه السائد للنقاد الذكور: "يجب أن يكون هناك على الدوام نوعان من الأدب، كما يوجد نوعان من المراحيض العامة ، واحد للرجال والآخر للنساء"[١٩] . تقول إيلمان إن النقاد الذكور يعاملون الكتب التى تؤلفها نساء دائما كما لو كانت النصوص نفسها نساء، وبذا يفرضون عليها نفس الأنماط التى تميز التفكير فى النساء عموما. فكتابات النساء تتهم بأنها عديمة الشكل، محدودة، غير عقلانية، مفرطة فى الانفعالية ولا تتبع قواعد الكتابة. وتخلص إيلمان إلى أن "فى نقد كتابات النساء ، تتكرر كلمة صراخ حتى أكثر مما تتكرر كلمة هيستيريا. والقاعدة السارية هى : وجِّه اللوم إلى أى شىء كتبته امرأة باعتباره صراخا، وامدح أى شىء كتبته امرأة باعتباره ليس صراخا"[٢٠] .

وقد تمكن آرنولد بينيت Arnold Bennett من أن يجد نعتا أبغض من ذلك ليعبر به عن نفوره من كتابات النساء: فهو يصف أسلوب جورج إليوت بأنه عفن رغم خلو أسلوبها من العنف، إلا أن عفنه الشديد يجعله خاليًا من الحيوية التى تضمن له طول البقاء. الناس يسمون أسلوبها "رجاليا" . هذا خطأ بالغ! إن أسلوب كتابتها بصراحة عدواني، ووقح أحيانا، لكنه ليس رجاليًا أصيلاً أبدًا . إنه بالعكس ، أسلوب مؤنث صريح – مؤنث فى افتقاره للكوابح، فى امتلائه بالإطناب، وفى تميزه بالغياب التام لأى إحساس بالشكل[٢١] .

و لجوانا روس Joanna Russ – وهى نفسها كاتبة مبدعة – تعليقات مسلية أكثر من تعليقات إيلمان – وإن كانت أكثر انطباعية – عن كيف تقمع كتابات النساء How to Suppress Women's Writing (١٩٨٤). ولو كان العمل جيدا جودة غير منكورة، يحاول النقاد الذكور إرجاع امتيازه إلى تأثير شخصية رجل قريب من الكاتبة، كأب أو زوج. فمثلا، قيلت مزاعم جادة عن أن الذى كتب مرتفعات وذرنج Wuthering Heights هو برانويل Branwell ، شقيق إميلى برونتى Emily Brontë . وعمومًا يعمل النقد الذى يكتبه ذكور على إبعاد أو تهميش كتابات النساء بفرض رقابة على الموضوعات المسموح بها لمادتها ("لا توجد امراة فاضلة تكتب عن مثل هذه الأشياء!")، أو عن طريق الحكم على مادة موضوعها بالتفاهة، وأنها غير ممثلة لما تكتب عنه، وغير هامة، ولا تعبر عن الهم العام. وكما تعلق فيرجينيا وولف Virginia Woolf" إن القيم الرجالية هى القيم السائدة... يزعم الناقد منهم أن هذا الكتاب هام لأنه يتناول الحرب. وذاك الكتاب تافه لأنه يتناول مشاعر المرأة الجالسة فى غرفة الاستقبال"[٢٢] .

تقدم إيلين شووالتر فى كتابها " أدب يخصهم " A Literature of Their Own تسجيلا بحثيا لعملية النقد فى القرن التاسع عشر، التى كانت تعمل بمعيار مزدوج، والتى قيدت بشدة مادة الموضوعات التى كانت متاحة للكاتبات النساء، ثم لامتهن بشدة على ضيق أفق أعمالهن. يتردد فى كتابات شـــووالتر صدى مزاعم إيلمان القائلة بأن " كاتبات القرن التاسع عشر كنَّ فى أعين معاصريهن نساء فى المقام الأول، وفنانات فى المقام الثانى"[٢٣]. تجادل شووالتر فى أن النقد السلبى الذى كتبه ذكور

عن الكاتبات النساء قد برر التأكيدات على أن كتابات النساء كانت وستظل دائما أضعف وأدنى من كتابات الرجال، وأن هذا التدنى متأصل فى كتاباتهن. وقد برهنوا على ذلك بربط كتابات النساء بآراء ذات نزعة جوهرية عن الطبيعة البيولوجية للمرأة: "عندما فكر الفيكتوريون فى الكاتبة المرأة ، فكروا فوراً فى جسد الأنثى وما يلم به من آلام ووظائف معوقة لصاحبته"[٢٤]. نظر أهل العصر الفيكتورى إلى الإبداع الطبيعى للنساء على أنه متمحور حول حمل الأطفال وتربيتهم، وإلى أن "مجالهن الملائم" هو البيت. ظل النقاد الذكور يلمحون إلى أن النساء التعسات المحرومات من التحقق الأسرى هن فقط اللاتى يحتجن إلى الكتابة، وترددت العديد من التحذيرات الرصينة عن أن الاستثارة الذهنية ستدمر الصحة البدنية والعقلية للنساء تدميراً خطيراً، فالنساء يعانين دائما من عدم استقرار صحة الجسم والعقل. وحتى فترة حديثة كعام ١٨٩٢ أكدت بعض الكتابات أن "النســاء السعيدات، ذوات القلوب الراضية الممتلئة، لا يحتجن كثيرا إلى الكلام . فحياتهن كاملة مكتملة، وهن لا يطلبن إلا دوام حال هذه الواجبات المنزلية الهادئة ، التى تشعر النساء البيتيات عن حق أنها مهنتهن الحقيقية"[٢٥]. إننا نرغب فى أن نعتقد بأن مثل هذه الاتجاهات لم تعد سائدة، وأن الحكم على عمل النساء الآن يتم على أساس ما يستحقه تماما دون أى اعتبار لجسد الكاتبة. لكن، فلنتامل هذه العبارة المقتبسة من المقدمة الحماسية التى كتبها الشاعر روبرت لويل **Robert Lowell** للديوان الشعرى الأخير لزميلته سيلفيا بلاث **Sylvia Plath**، الذى يحمل عنوان " أريال " **Ariel** .

فى هذه القصائد التى كتبتها سيلفيا بلاث فى الشهور الأخيرة من حياتها، تصير الشاعرة نفسها، شيئا خياليا، مخلوقا جديدا على نحو جديد وبرى ومرهف – فهى تكاد لا تكون شخصا على الإطلاق، ولا امرأة، وبالتاكيد ليست مجرد أى "شاعرة"، لكنها بطلة من هؤلاء البطلات الكلاسيكيات العظيمات اللاتى يفقن الواقع، المنومات مغناطيسيا. إن الشخصية مؤنثة أكثر منها أنثى، رغم أن كل ما اعتدنا على التفكير فيه باعتباره مؤنثا قد انقلب رأسًا على عقب . والصوت يكون تارة مسليًا باعتدال

وظريفا، وتارة فظا، وتارة غريبا، بناتيًا ، ساحرًا ، وتارة يهبط إلى مرتبة الصرير الخشن الصادر عن مصاصة دماء الرجال[٢٦] .

لا يوجد أدنى شك فى تقدير لويل لبلاث تقديرا أصيلا بوصفها صاحبة موهبة فوق العادة. (تكشف لهجته الرافضة للشاعرات فى عبارة "هى بالتاكيد ليست مجرد أى شاعرة" عن أسلوب تفكيره "التقليدى" فى الشاعرات). لكن هذه التعليقات تؤدى باستمرار إلى إخفاء شخصية بلاث خلف شعرها، وهذه الهوية المشوشة الملتحمة بالشعر توصف دائما فى شكل أنماط نوعية، حتى لو كانت "تكاد لا تكون ... امرأة". ما الذى يقصده بقوله إن تلك الشخصية البطولية التى تفوق الواقع "مؤنثة" وليست أنثى؟ هل يلمح إلى أن الكائنة المكونة من التحام الشخص/الشعر قد أفلتت من ضعف صفات جسد الأنثى العادى ؟ يبدو أن الشعر بالنسبة للويل هو النطق التلقائى للمرأة الفعلية الغامضة، سيلفيا بلاث، المتحولة إلى أنوثة أسطورية، برية وتخيلية.

أما ما لا يخبرنا عنه لويل بأى شىء فهو جدارة شعر بلاث بالاستحسان، من حيث هو شعر، كلمات مخطوطة على ورق، كما لا يخبرنا بشىء عن انتباهها المنضبط للترتيب النظامى، عن دقتها اللغوية التى اكتسبتها بجهد جهيد، بطموحها وسعيها القصدى للكمال الذى اتخذته سبيلا لعملها. وقد استمرت الكثير من التعليقات النقدية التى كتبت عن أعمال بلاث فى تعمد إظهارها فى صورة أسطورية والخلط بين شخصها وبين شعرها[٢٧] . يقدم الإنجاز الشعرى البارز لبلاث على أنه نطق تلقائى، يكاد يكون شيطانيا، يعبر بوضوح عن نفسية مؤنثة برية ولاعقلانية. إن هذا تعتيم على الجهد الشاق الذى بذلته بلاث التزاما منها بتكوين نفسها كشاعرة جيدة، بينما يؤدى إظهارها فى صورة أسطورية إلى تحويلها إلى حالة خاصة، وبذا، لا يستتبع الإعجاب بشعرها بالضرورة تعديل المزاعم العامة عن القدرات الشعرية للنساء، عن حالتهن الفطرية كـ "شاعرات". وقد طبقت عملية مشابهة من التصوير فى صورة أسطورية ودمج شخص الكاتبة مع عملها على إيميلى برونتى.

ليست جميع الكاتبات النساء من المحظوظات بحيث يعتبرهن الناقد الذكر حالات خاصة من روح الأنوثة المتحررة من الجسد المؤنث. فى دراسة طموحة ومؤثرة عن

النقد الأدبى يناقش جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman كاتبة واحدة فقط وسط كوكبة من المؤلفين الذكور "العظام" (سيرد المزيد عن هذا فيما يلى). وهو يحتاج إلى مثال ليوضح ما يراه كرفض بيوريتانى أو "خوف من الإفراط" فى اللغة. ما هو أفضل لخدمة هذا الغرض من شعر إيميلى ديكنسون Emily Dickinson التى يعرف جميع قرائها أنها عاشت فى عزلة وماتت دون أن تتزوج. إن الجانب الذى يركز عليه هارتمان من الأسلوب الشعرى لديكنسون كعلامة على إنكارها للإفراط اللغوى، واعتناقها للموت، هو إصرارها على استخدام الواصلات: "ربما لأنها تصل وتفصل فى نفس الوقت، مثلها مثل غشاء البكارة ... إن الواصلة(*)-غشاء البكارة تحول إيميلى إلى بيرسيفونى(**)-(٢٨). لا يوجد لدى هارتمان أدنى خجل من هذا الانتهاك اللفظى ؛ فكتابة النساء، باعتبارها امتدادا للجسد الأنثوى ، شىء يمكن للناقد الذكر القوى أن يمسكه بقبضته ويتسيد عليه.

لكن فى تعليق هارتمان المبتذل على ديكنسون لهجة هزلية غير مقصودة، تكشف بلطف عن العمى النوعى gender blindness الموجود لدى الكثيرين من النقاد الذكور. فهم يعتبرون أن الكتابة بأقلام النساء هى دائما "كتابة نساء"، تفهم وتقيم على أساس الحالة الخاصة لنوعهن. أما الكتابة بأقلام الرجال فهى مجرد كتابة. هاكم إذن مثال نموذجى لأسلوب هارتمان: "إن ما أقوله إذن - بأسلوب متحذلق، يختزل أمراً هاماً إلى أثره الرسمى - هو أن التعليق النقدى الأدبى قد يعبر الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويتطلب براعة شديدة مثله"(٢٩). ما الذى نفعله نحن مع إدمان أسلوب هارتمان نفسه على الواصلة-غشاء البكارة، واحتياجه إلى "عبور الخط"؟ ألا يمكن قراءة هذا، وفقا لأسلوب هارتمان النقدى ، كعلامة على احتباسه المخصى فى الحالة غير البرية العقيمة

(*) الواصلة: خط قصير (-) بين جزئى الكلمة المركبة، أو أجزاء كلمة مقسمة لتوضيح طريقة النطق بها (المترجمة: عن قاموس المورد)

(**) بيرسيفونى فى الأساطير الأغريقية هى ابنة زيوس وديميتر التى خطفها بلوتو ليجعلها ملكة على العالم السفلى، لكنه سمح لها بالعودة للأرض لفترة محدودة كل عام (المترجمة).

للنقد الذى يكتبه الذكور، عاجز عن عبور الخط الفاصل بينه وبين مملكة الإبداع المؤنث التخيلى ، رغم رغبته فى ذلك؟

إذا كانت كاتبات مشهورات بحسن السيرة مثل بلاث وديكنسون غير قادرات على الفكاك من منظور النوع فى التعليق الذى يكتبه الذكور على أعمالهن، فإن الكاتبات الناشئات أو غير المعروفات يواجهن مزيدا من الصعوبات. تكتب مارجريت أتوود Margaret Atwood: "كتب أحد الرجال عرضا لديوانى "مراسم من تحت الأرض" Procedures from Underground.. فتكلم عن المخيلة "المنزلية"، وتجاهل تماما حقيقة أن سبعة أثمان القصائد تجرى أحداثها خارج المنزل ... فى حالته، تدخلت النظريات التى تحدد ما الذى ينبغى على النساء أن يتناولنه فى كتاباتهن تدخلا قويًا بين القارئ والقصائد، مما جعل القصائد نفسها غير مرئية له"(٣٠). تعتقد الكثيرات من الكاتبات النساء أن كتابتهن لا يرجح أن تجد من يعرضها بنفس القدر ككتابات الرجال، وأنها حين تعرض، لا تعامل بنفس القدر من الاحترام. وهن يشكين أيضا من أن العروض كثيرًا ما تجمع أعمال الكاتبات النساء فى كتلة واحدة، كما لو كان نوعهن المشترك هو أهم شيء فى كتاباتهن، أو أن العروض التى تقدم لكتابات النساء تنشر فى صفحات المرأة بدلا من الصفحات المخصصة للفنون عموما بالجرائد والمجلات.

يقدم لنا كتاب "مراجعة العروض" Reviewing Reviews الذى أصدرته النساء العاملات فى جماعة نشر مسحًا نظاميا إحصائيا لمعاملة الصحف والدوريات للكاتبات النساء. لقد رصدن ثمانية وعشرين إصدارًا بريطانيا شمل جرائد ومجلات عامة ودوريات أدبية صدرت عام ١٩٨٥، منها الأسبوعى ومنها الشهرى ، وخرجن بنتائج تدعم تلك الشكوك. بتحليل طول مقالة العرض يتضح أنه فى جميع الإصدارات المدروسة – عدا مجلات المرأة– كانت عروض الكتب التى كتبها رجال تأخذ مساحة أكبر من عروض الكتب التى كتبتها نساء بقدر ذى دلالة. ففى دورية المستمع Listener مثلا ، كان متوسط النسبة ٢٧ إلى ١٥ بوصة لصالح الرجال. ويتم تأكيد المكانة الأهم التى تعطى للكتب التى يكتبها رجال عن طريق وضعها فى مواقع أكثر بروزًا فى قمة الصفحة . وفى دورية عرض الكتب اللندنية London Review of Books مثلا،

وضعت كتابات الرجال قبل كتابات النساء فى الصفحة بنسبة ١٠٠٪؛ وخلال العام الذى أجرى فيه المسح لم توضع كتب النساء أبدا فى الصفحة قبل كتب الرجال. يمكن تفسير إزاحة الكاتبات النساء إلى موضع ثانوى بأن معظم ناشرى وعارضى الأدب ذكور. فى كل المنشورات، عدا مجلات المرأة، تبلغ نسبة عروض كتابات النساء إلى مجمل عروض الكتابات الأدبية أقل من ٣٠٪، وتلقى العروض التى تكتبها ناقدات نساء مصيراً موازياً ، إذ تعطى مكانة أقل من حيث طول المقالة وموضعها فى الصفحة.

تنتج هذه الأوضاع قيداً مزدوجًا على الكاتبات النساء . إذا عرض كتابتهن ناقد ذكر، وهو المرجع إحصائيا، فسيعانين من تنميط بسبب نوعهن من الصنف الذى وصفته مارجريت آتوود. أما الناقدة المرأة فقد تظهر مزيدا من التعاطف والفهم للعمل، لكن العرض الذى تكتبه ناقدة امرأة قد يكون علامة على تدنى مكانة الكاتبة، حيث إنه يلقى اهتماماً أقل وتكون جاذبيته محدودة.

## التعرف على التراث الأدبى للذكور

ألمحت الناقدتان النسويتان ساندرا جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar حديثا إلى أنه رغم التمييز الخطير ضد الكاتبات النساء، إلا أن الزيادة الملموسة فى عدد الكاتبات المحترفات منذ نهايات القرن التاسع عشر قد أثارت أزمة قلق وسط الرجال العاملين بالأدب، سواء منهم الكتاب أو النقاد. ومن السبل التى اتبعوها لمحاولة الدفاع عن أنفسهم مما تخيلوه تهديدا لهم سبيل "يشمل بناء تاريخ أدبى ينكر الوجود الواقعى للكاتبات النساء ... مع بزوغ خطاب نقدى ذكرى حديث، تمثله الأعمال التى تشكل نظريات وتراث الأدب ... يمكن رؤيته على أنه محاولة لبناء النسخة المذكرة من التاريخ الأدبى التى لا تلعب فيها النساء أى دور"[٣١]. بعبارة أخرى، الوجه الآخر لعملة اعتبار جميع الكاتبات النساء حالات خاصة هى إدراك للتراث الأدبى كتراث بطولى مكوّن بأكمله من تتابع من الآباء العظام والأبناء العظام. لا توجد أمهات ولا بنات فى مملكة التراث الأدبى التى يبنيها النقاد الذكور - فتاج العظمة ينتقل بالكامل عبر الخط المذكر.

من الأعمال التى شكلت التراث الأدبى والتى صارت لها سمعة سيئة فى النقد الأدبى النسوى كتاب " قلق التأثير The Anxiety of Influence " الذى كتبه هارولد بلوم Harold Bloom سنة ١٩٧٣ . هذا كتاب صغير لكنه مؤثر جدا، وهو يزعم أنه يقدم تاريخا جديدا للأدب وممارسة نقدية جديدة مبنية على هذا التاريخ. يجادل بلوم فى أن التاريخ الأدبى يجب أن يُرى كنضال يخوضه كل شاعر أو كاتب جديد ضد التأثير القوى لمن سبقوه، وكحاجة إلى انتحال أعمال الكاتب الذى سبقه أو إساءة تفسيرها حتى يمكنه أن يخلق من نفسه شاعراً . وهو يستخدم لغة ملحمية ليصف هذا النضال: إنه "نضال بين أنداد اقوياء، أب وابن كطرفين قويين متعارضين"[٣٢]. يوصف الإبداع الفنى عبر صفحات الكتاب على أنه مشهد حربى : تنيسون Tennyson مشغول بـ "تحد خفى طويل المدى لكيتس "Keats، وستيفينز Stevens فى حالة "حرب أهلية" مع كبار الشعراء الرومانسيين الإنجليز والأمريكيين[٣٣]. فلا عجب إذن (بل ربما قد نشعر أنه حتى أمر غير مرغوب فيه) ألا توجد امرأة واحدة بين المحاربين العظام الذين ذكرهم بلوم. وهو يؤكد أن "القصائد يكتبها الرجال"[٣٤]. والأنثى الوحيدة التى يعترف بوجودها فى بنائه للتاريخ الأدبى هى ربة الفنون التى تلهم الشاعر. ربما نجد هنا أوضح نظرة على الازدراء الخفى الذى يكنّه بلوم للنساء: فأكثر ما يقلق الشاعر أن "كلمته ليست له وحده، و[أن] ربة الفن التى تلهمه قد مارست العهر مع الكثيرين قبله"[٣٥]. والهدف النهائى لبلوم هو أن يبنى نفسه كمحارب بطولى فى صراع الإبداع. وحيث إن الشعراء يبنون أنفسهم عن طريق سوء الفهم (إساءة التفسير)، فالفرق بين الكتابة الشعرية والكتابة النقدية ليس إلا فرقا فى الدرجة: "لا توجد تفسيرات، ما يوجد هو إساءة تفسير ، وهكذا يكون كل النقد شعراً منثورا"[٣٦]. وهكذا يتمكن بلوم من دخول القائمة كبطل للإبداع يتعامل مع الموت. وغنى عن الذكر أن بلوم لا يعترف بوجود أى ناقدات نساء فى ساحة القتال الخاصة بـ "الشعر المنثور".

من الأعمال الأخرى المكونة للتراث الأدبى كتاب " النقد فى البرية: دراسة لأدب اليوم " Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today الذى كتبه جيفرى هارتمان سنة ١٩٨٠ . يكتب هارتمان عن امرأة واحدة على سبيل الاستثناء،

هى إيميلى ديكنسون، أما عدا ذلك، فإنه يبنى تاريخًا أدبيًا ونقديًا للكتاب الذكور الأبطال: كولريدج Coleridge ، وكارليل Carlyle، ونيتشه Niezsche ، وييتس Yeats ، وبنجامين Benjamin ، وهارولد بلوم، ودريدا Derrida ، الذين يكوّنون سلالة حاكمة من الكتاب الذكور يدفعهم إحساس بإفراط شيطانى فى اللغة . الهدف الظاهرى لهارتمان هو إنقاذ النقد الأدبى من البرية الأكاديمية؛ "ما لم نتمكن من أن نجد بابًا .. يقودنا من العلوم الإنسانية إلى المجتمع ... فستتحول العلوم الإنسانية حتمًا إلى أقسام خدمات لغيرها من فروع الأقسام الأكاديمية"[٣٧]. والحل الذى يقدمه يمكن أن يعرف ضمنا من القائمة التى يقدمها بأسماء أعضاء المحفل الإلهى (انظر/انظرى ما سبق)، وهو حل قد يبدو أن فيه مفارقة . يجب على النقد أن ينفض عنه نوقه الأسلوبى، ويعتنق ما فى اللغة الأدبية من إفراط دينى . لابد أن يصير الناقد شاعراً : "قد يعبر التعليق النقدى الأدبى الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويتطلب براعة شديدة مثله"[٣٨]. وأيما كانت الأبواب التى يتصور هارتمان أن هذا القالب النقدى "المفرط" سيفتحها، فمن الواضح أنها ليست الباب المؤدى إلى النصف الآخر من النوع البشرى . فالنساء فى عرف هارتمان يمثلن القيود، كما فى مثال ديكنسون. وربة الفن الملهمة للذوق النقدى التى يستهجنها هارتمان هى "حاكمة أكثر منها ربة فنون"[٣٩]. ويبدو أنه، مثل الكثير من النقاد الذكور، يعمى عن محدودية رؤيته. يقول هارتمان إن "المعلم الملهم للبشرية يشير دائما إلى شىء تتجاهله وجهة النظر السائدة ، أو أن إحساسنا نحوه قد تبلد بفعل ألفتنا به، أو صرنا نزدريه بحكم الموضة أو الضغوط الاجتماعية"[٤٠]. لكن ما نوع الإلهام الذى يقدمه هارتمان للطالبات، والقارئات، والكاتبات بتراثه الأدبى المكون من إفراط إبداعى يتجاهل ويزدرى وجودهن نفسه؟

يبدو أن عنوان الكتاب الذى حررته ليزلى أ. فيدلر Leslie A. Fiedler ؛ وهيوستون أ. بيكر جونيور .Houstin A. Baker Jr سنة ١٩٧٩ بعنوان " الأدب الإنجليزى: كشف التراث الأدبى" English Literature: Opening Up the Canon يلقى مزيدا من الشك على دعوة هارتمان لقصر تاريخ الأدب على الذكور. تعلن مقدمة الكتاب أن هدف النص هو "محاولة للهرب من ضيق الأفق"، لكنه يعانى من نفس العمى

عن النوع. فالنطاق الذى تغطيه الأنشطة الاجتماعية للبشر يفهم على أنه "رجل اقتصادى .. ورجل يؤدى عمله"[٤١]. وبينما لم يعد الكاتب يدرك بالضرورة على أنه أبيض، ما زال يزعم أنه ذكر: فبالنسبة للكاتب المنتمى لقبيلة اليوروبا "تشمل معرفته باللغة الإنجليزية القواعد والعلاقات، والعلامات والشفرات، التى تجعل اللغة ملائمة لتصميماته التعبيرية" [٤٢]. ويواصل كتاب " فن الإفراط: تملك ناصية الكتابة فى الأدب الروائى الأمريكى المعاصر " The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fictoin الذى كتبه توم لكلير Tom LeClair سنة ١٩٨٩ تقليد بناء التراث الأدبى المكون من أعمال كتاب ذكور، باستخدام اللغة الرجالية للنضال والفتوحات الملحمية كما يوحى عنوان الكتاب. لكن بما أن ليكلير كتب كتابه فى نهايات ثمانينات القرن العشرين، فلا يمكنه أن ينفض عن كاهله ببساطة الوعى الصعب باعتراض النسويات على مثل هذه الأعمال، فهو يوبخ هؤلاء اللاتى حاولن "كشف التراث الأدبى التاريخى ، فوضعن فى محاولتهن تلك أعمالاً لا تحظى بسمعة كبيرة محل الروائع الأدبية السابقة ... وقد خلقت مُراجِعات التراث الأدبى هؤلاء شكاً فى الكتاب الذكور المعاصرين اللاتى يطمحن إلى التسيد عليهم ومهاجمتهم"[٤٣]. وهو يضع رواية لأورسولا لى جوين Ursula Le Guin فى قائمة الأعمال العظيمة التى وضعها فى قائمة التراث الأدبى، لكن حيث إنه يعلى من قيمة العدوان والقوة، لا عجب فى أن تكون جميع الأعمال العظيمة الأخرى التى اختارها من كتابات الرجال. يكشف ليكلير عن عماه عن المزاعم الخاصة بالنوع التى تحكم قيمه النقدية حين ينزع عن النساء سلاح الإبداع: "لقد سألت آليس ووكر Alice Walker مرة ... لماذا لم تكتب الروائيات النساء مثلما يكتب توماس بينشون Thomas Pynchon . فأجابتنى ووكر، "ولماذا يجب عليهن أن يرغبن فى فعل ذلك؟""[٤٤]. حقا!

هل "الأدب" شىء يخلقه كُتَّاب ذوو قدرة وتميز فى الخيال، أم هل هو نتاج النقد الأدبى ؟ يوحى النقاش الدائر حول هذا الموضوع حتى الآن بأن بنية الأدب تقوم - ولو جزئيا - على أساس النقد الأدبى . ويبدو أن "روائع" الأعمال لا تختار وأن جمع التراث الأدبى لا يتم على أساس معايير أصيلة للامتياز، لكن على أساس مزاعم عن

النوعين (الرجال والنساء) لم توضع موضع التساؤل ، وعلى أساس عمى النقاد الذكور أصحاب السطوة. إن دور نشر الأدب وأقسام الأدب فى مؤسسات التعليم العالى تتصادم مع بناء الأدب على أنه شيء يهيمن عليه الذكور. يظهر فى المختارات الأدبية الكبرى ومخططات المناهج الدراسية خلل شديد فى نسبة كتابات الرجال إلى كتابات النساء. فى مسح أجرى ما بين ١٩٧٠ و١٩٧٦ على ٢٢٣ مقرراً دراسيًا من مناهج الدراسات الأدبية المعدة لطلبة الدرجة الجامعية الأولى فى الولايات المتحدة الأمريكية، وجدت الكاتبة تيللى أولسين Tillie Olsen أن نسبة الكاتبات النساء إلى الكتاب الرجال ٦٪ مقابل ٩٤٪[٤٥]. وفى كتاب حديث ألفه بول لوتر Paul Lauter سنة ١٩٩١ بعنوان "التراث الأدبى والسياقات" Cannon and Contexts يصف المؤلف مسحًا أجراه شبيها بالمسح السابق. أجرى لوتر مسحه فى ثمانينات القرن العشرين على المقررات التى تدرس المدخل إلى الأدب الأمريكى . وقد لاحظ أن النساء لم يبقين مستبعدات إلى حد بعيد من مخططات هذه المقررات فحسب، بل لاحظ أيضا عودة ظهور المقاومة للتغيير طوال عقد ثمانينات القرن العشرين[٤٦].

وقد كشفت تيللى أولسين أيضا عن غياب الكاتبات من المختارات الأدبية الكبرى المستخدمة للتدريس لطلبة دراسات الدرجة الجامعية الأولى والتى يشتريها الجمهور العام . وربما كانت تلك المختارات تعمل أكثر من أى مصدر آخر على بناء معظم الإحساس العام بما يكوِّن "الأدب". وقد وجدت أولسين فى مسحها للمختارات الأدبية اختلال النسبة بين النساء والرجال، بحيث بلغت كتابات النساء المنتقاة للمختارات الأدبية ٩٪ مقابل ٩١٪ لكتابات الرجال[٤٧]. يتفق هذا الرقم مع تمثيل الشاعرات النساء فى المختارات الأدبية بنسبة ٨٪ كما تقول جوانا روس، التى تعلق على ذلك قائلة : "إن ما يلفت النظر فى تلك الأمثلة أنه رغم أن نسبة النساء اللاتى توضع أعمالهن فى المختارات الأدبية تظل ما بين خمسة إلى ثمانية فى المائة، فإن شخصيات الكاتبات التى يتم اختيار أعمالهن تتغير بشكل لافت للنظر ... فإليزابيث باريت براوننج Eliza-beth Barrett Browning وإيميلى برونتى تصعدان وتهبطان كقطعة الفلين، وكانت إديث وارتون Edith Wharton جزءا من الأدب الإنجليزى سنة ١٩٦٨، ثم اختفت فى ثنايا

الظلمات فى سنة ١٩٧٧ - لكن تظل هناك دائما نساء بعدد يكفى لتحقيق نسبة الخمسة بالمائة لكنه لا يكفى أبدا لتجاوز نسبة الثمانية بالمائة"(٤٨).

والوضع فى بريطانيا شبيه جداً بذلك. يكشف مسح مطول أجرى على المختارات الشعرية الرئيسية من ١٩٢٠ إلى ١٩٨٠ أن الشاعرات النساء لا يشكلن إلا ٩٪ من العناوين الموجودة فى تلك المختارات(٤٩). ويزعم كتاب رفيع المقام، هو "مختارات أكسفورد من الشعر الإنجليزى" Oxford Anthology of English Peotry فى مقدمته أنه "يقدم نماذج ممثلة للسياق العام للشعر الإنجليزى"(٥٠). يشمل المجلد الأول (من مادة سبنسر إلى كراب Spencer to Crab) أربع شاعرات من بين الخمسة وتسعين شاعرا وشاعرة الممثلين فيه؛ وفى المجلد الثانى (من مادة بليك إلى هاينى Blake to Heaney) عشر شاعرات من إجمالى ١١٢ شاعراً وشاعرة.

## تحدى التراث الأدبى

إن الذكور يتحكمون فى جميع ميادين النشاط الأدبى : النقد، وعرض الكتب، والنشر، والتعليم . وقد تحدت الناقدات النسويات تحكمهم بطريقتين أساسيتين. كما رأينا فى الفصل الأول وفى بداية هذا الفصل، وجد وما زال يوجد نطاق واسع من برامج إعادة قراءة نصوص التراث الأدبى التى ألفها ذكور، والمقالات النقدية التى كتبها ذكور عن كتابات النساء والرجال، والأبنية التى يقيمها الذكور للتاريخ الأدبى. تكتب الشاعرة والناقدة النسوية أدريين ريتش Adrienne Rich عن تلك المهمة الأساسية بعبارة إيجابية : فهى "إعادة نظر - فعل النظر إلى الخلف، الرؤية بعين جديدة، الدخول إلى نص قديم من اتجاه نقدى جديد. إنها بالنسبة للنساء أكثر من مجرد فصل فى تاريخ الأدب، إنها فعل من أفعال العمل من أجل البقاء. فلن نتمكن من معرفة أنفسنا إلا لو تمكنا من فهم المزاعم التى تم إغراقنا بها "(٥١).

ومع هذا العمل على إعادة النظر يهدف البحث العلمى إلى تأسيس تراث أدبى لكتابة النساء يمكن وضعه إلى جوار "روائع" التراث الأدبى الذى يهيمن عليه الذكور. تتم الآن إعادة اكتشاف كتابات النساء المنسية والمهملة عبر التاريخ، ويعاد تقييمها،

ويتم إتاحتها لقطاع عريض من القراء والقارئات، حتى ولو للمرة الأولى. وقد ساعد على أداء هذا العمل نشوء جماعات نشر نسائية، قدمت أيضًا كثيرًا من الدعم والتشجيع لكاتبات جديدات. وفى المدارس العامة، والصناعية، والجامعات، تقدم مقررات عن كتابات النساء لتغطية احتياجات الطلبة والطالبات، كما أنشئت أقسام لدراسات المرأة. وقد قام السوق الذى يتسع يوما بعد يوم للكتب المكتوبة بأقلام نساء أو عن نساء بتنبيه دور النشرالكبرى لإنتاج نصوص ومختارات أدبية بأقلام نساء. سيكون موضوع الفصل التالى الاهتمام الحى بكتابات النساء . أما هنا، فسأرسم الخطوط العامة لبعض القضايا والمشكلات التى تثيرها هذه الطريقة الثانية فى تحدى هيمنة الذكور داخل المؤسسات الأدبية. وأعتقد أننا ، نحن القارئات/القراء، والطالبات/الطلبة والمعلمات/المعلمون للمقررات الدراسية عن كتابات النساء فى إطار دراساتنا فى أقسام منفصلة مختصة بدراسات المرأة نكون بلهاوات/بلهاء لو تجاهلنا فى فورة حماسنا خطر نزعة التعامل مع الكاتبات النساء كنماذج رمزية tokenism تزيد عزل أعمال الكاتبات النساء فى جيتو. لم يتم أبدا تحد واقعى لفهم أن الأدب فى أقصى أهميته وعالميته وهيبته الجمالية هو فى الغالب الأعم حكر على الذكور، بينما يظل لمعظم كتابات النساء مرتبة الحالة الخاصة، فتبعد إلى المقررات والأقسام المختصة بدراسات المرأة. والأدهى أن نهج " دراسات المرأة" يميل إلى صرف النظر عن السمات الأدبية الخاصة لأعمال كل كاتبة، أى صرف النظر عنها ككاتبة حداثية أو شاعرة غنائية مثلا. وهذا بدوره يحد من إحساسنا بالنزعة الحداثية والشعر الغنائى ويشوه هذا الإحساس، ويعزز البناء السائد لتلك الأجناس الأدبية على أنها خاصة بالذكور. (انظر/انظرى الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة عن الكاتبات النساء والحداثة).

لن تعتبر أعمال الكاتبات النساء جزءًا من التراث الأدبى الهام حسب الاتجاه السائد، ولن يمكننا البدء فى معارضة بناء تاريخ الأدب من سلالة حاكمة يسودها الذكور بالكامل إلا بالإصرار. وهناك بالفعل ضغوط فى هذا الاتجاه ، فمعظم المقررات الدراسية التى تدرس الآن عن الحداثة مثلا تشمل رواية أو روايتين لفرجينيا وولف،

بل ربما بعض قصائد الشعر لـ هـ. د. H. D. (هيلدا دوليتل Hilda Doolittle ) لكن اتباع طريقة الجدال على أساس.حالة بحالة كمنهج لزيادة عدد النصوص المكتوبة بأقلام نساء فى التراث الأدبى يمكن أن يعمل بالفعل على تقوية هيمنة الذكور. فالنساء القليلات اللاتى تدخل أعمالهن ضمن التراث الأدبى بتلك الوسيلة يفوقهن الرجال عددا بما لا يقاس، بحيث يبدو ألا مفر من اعتبارهن حالات خاصة، مختلفات، بل حتى يتسمن بالغرابة. علاوة على أن قبولهن لا يأتى إلا بعد جدل للبرهنة على استحقاقهن بناء على معايير الامتياز التى وضعها الكتاب الذكور. والأمر كما عبر عنه توم ليكلير ببلاغة شديدة هو "لماذا [لا تتمكن] الروائيات النساء ... من الكتابة مثل توماس بينشون"؟ وكما رأينا، فإن ما يسمى معايير الامتياز والأحكام الجمالية غالبا ما لا تزيد عن معايير العمى النوعى والتحيز الذكورى . وهذا من أكثر القضايا ذات الاحتمالات الخلافية فى النقد الأدبى النسوى.

إن وضع امرأة أو اثنتين ضمن التراث الأدبى التقليدى على سبيل الرمز هو ببساطة توقيع على الجماليات التى يحددها الذكور ، ولا يمكن تحدى هذا إلا بالإصرار على إدخال نصوص بأقلام نساء فى التراث الأدبى بأكثر بكثير مما هو موجود حاليا. وحيث إن التراث الأدبى لا نهائى فى أكثر مظاهره عملية -فى ملخصات المقررات الدراسية وفى المختارات الأدبية- فإن هذا يستدعى صراعا صداميا مع المؤسسة الأدبية الموجودة حاليا. وكما كتبت ليليان روبنسون Lillian Robinson فى "خيانة نصنا: تحديات نسوية للتراث الأدبى" Treason our Text: Feminist Challenges to the literary Canon، "تأتى نقطة يتعين عندها على من يؤيد جعل التراث الأدبى يعترف بإنجازات الجنسين إما أن يحرض على فعل هذا أو أن يصمت ؛ إما أن كاتبة ما تبلغ من الجودة حدا يجعلها جديرة بأن تحل محل بعض الكتاب الذكور فى قائمة القراءات الموصى بها أو أنها ليست كذلك"(٥٢). لكن، ما هو معنى "حد الجودة الذى يقرر الجدارة"؟ هل يجب أن تركز أعداد أكثر من ذلك من الكاتبات على قضية تساوى التمثيل بدلا من التركيز على ما يسمى الامتياز؟ هناك جدل قوى يجب أن يثور لبيان أن أى تاريخ أدبى أو ثقافى يتجاهل أو يستبعد نصف التجربة البشرية لهو تاريخ تم

إفقاره وميئوس منه. ورغم القوة التى لا تنكر لهذا الخط التفكيرى ، إلا أنه على ما يبدو ، يتجه بنا نحو الدراسات الثقافية لا الدراسات الأدبية. وهذا اتجاه لا تأمل جميع الناقدات النسويات فى اتخاذه، لأنهن يردن أن يبقين ناقدات أدبيات بالإضافة إلى كونهن ناقدات نسويات.

لكن الخط المنهجي البديل لتأسيس معايير جمالية أصيلة خالية من التحيز لأحد النوعين محفوف أيضا بالمصاعب. فكما سنرى فى الفصل القادم، جادلت الكثيرات من الناقدات النسويات فى أن الكاتبات النساء يصغن تجربتهن برموز مختلفة تمامًا عن رموز الرجال، وأنهن يعبرن عن عالمهن الخيالى عن طريق مجموعة مختلفة من الرموز والأخيلة، وأن أبنيتهن قد تطورت عن مصادر وتراثات مختلفة عن مصادر وتراثات الكتاب الذكور. كيف يمكننا إذن أن نقارن بين غير المتشابهين وفى نفس الوقت نكون منصفين لإنجازات كل من الجنسين؟ كما أنه فى جزء كبير من التاريخ ، وفى الكثير من الثقافات حرمت النساء من رفع صوتهن فى المجال العام، وحبسن داخل جدران المجال الخاص. ألا ينبغى علينا، ما دام الأمر كذلك، أن نضع ضمن تقاليد التراث الأدبى الكتابات الشخصية، مثل الخطابات، واليوميات، باعتبارها أجناسًا أدبية شرعية؟ وكيف لنا أن نفعل ذلك؟ وإذا فعلناه، هل نقيِّم تلك الكتابات مع عمل مثل الفردوس المفقود لميلتون؟

توجد مشكلة أخرى تقف فى وجه تأسيس تقييم موضوعى ، هى أن القراء يستجيبون بطرق مختلفة لنفس النصوص . إلى أى مدى تتأصل المعايير الجمالية فى النصوص نفسها، وإلى أى مدى تدخل القيم والتوقعات الثقافية فى تكوين معايير الامتياز التى تستخدمها كل قارئة وكل قارئ فى عملية التأويل التى يقومون بها للنص؟[٥٣] يزعم بول لوتر فى كتابه "التراث الأدبى والسياقات" Canon and Contexts وجود كمية كبيرة من البراهين المنقولة عن طريق الحكى توحى بأن الطلبة من مختلف الصفوف الدراسية والخلفيات العرقية يبدون استجابات شديدة التباين لكتب مثل "ابنة الأرض" Daughter of Earth ، وهو كتاب كتبته امرأة بيضاء من الطبقة العاملة؛ "وكانت عيونهم تراقب الإله" Their Eyes were Watching God، وهو كتاب كتبته امرأة

سوداء[٥٤]. ويبدى الكاتب المسرحى جون ماك جراث John McGrath رأيًا مشابهًا فيما يخص المسرح فى بريطانيا، فهو يصر على أن الفن ليس شيئا عالميًا، وأن ما يسمى بالقيم "التراثية" للأدب الإنجليزى ليست إلا تعبيرا ثقافيا غير مباشر عن الطبقة السائدة: "إنى أؤمن بوجود مشاهدين منتمين للطبقة العاملة ... لهم مطالب وقيم ... ليست أقل "مصداقية" -أيما كانت كلمة مصداقية تعنى- ولا أقل ثراء ... ولا أقل مراعاة لـ "تراث" واللطف وحدة الذهن عن الثقافة المسرحية السائدة حاليا"[٥٥]. من الواضح أننا يمكن أن نترجم مثل هذه التعليقات إلى عبارات ذات علاقة بالنوع: القارئات النساء لسن أقل من الكاتبات النساء ، إذ يمكنهن أن يقمن مثلهن بالتعبير الرمزى عن تجاربهن وتقييمها فى إطار تراث مختلف عن تراث القراء الذكور، لكنه ليس أقل مصداقية، وثراء ورهافة ذهن. فإحساس القارئات بما هو كتاب جيد له مصداقية يجب أن يسجل كجزء من أى نسق قيم جمالى كفء .

لكن تركيز لوتر وماك جراث على الطبقة والعرق يذكرنا بمشكلة أخرى من مشاكل التقييم الفنى . فالنساء لسن مجموعة متجانسة؛ فهن أيضًا مقسمات حسب فروقهن الطبقية والعرقية واختلاف اتجاهاتهن الجنسية. تعبر ليليان روبنسون فى "خيانة نصنا Treson Our Text" عن قلقها من أن كثيراً من الأبحاث التى أجريت لتأسيس تراث أدبى منفصل للنساء قد اعتمدت على "مجموعة أساسية من الأعمال لمؤلفات كلهن من النساء البيضاوات، الموسرات نسبيا"[٥٦]. من الواضح أن هذا سيكَوِّن صورة زائفة للأهداف النسوية لو أن كتابات النساء السوداوات، أو السحاقيات أو المنتميات للطبقة العاملة قد وردت فقط على سبيل الرمز أو الحالة الخاصة فى إطار تاريخ أدب النساء.

هل يمكن أن نعتبر محاولة إيجاد معايير جمالية تشمل أهلية الكتاب من النوعين، بل أيضا من الكثير من ذوى وذوات الخبرات الثقافية والقيم والتقاليد العديدة مشروعا واقعيًا ؟ ولو لم نتمكن من فعل ذلك، كيف لنا أن نجادل فى ضم كاتبات/كتاب معينات/معينين دون غيرهن/غيرهم فى مقررات دراساتنا الأدبية، وفى مختاراتنا الأدبية المنشورة وأبنيتنا لتاريخ الأدب؟ هذه أسئلة صعبة، وعاجلة، وخلافية لم يتمكن النقد النسوى بعد من تقديم إجابات كاملة مُرْضِيَة لها. لكن الفضل يرجع للناقدات النسويات فى إثارة تلك القضايا. وسأعود إلى بعضها فى الفصلين الثالث والسابع.

## ملخص لأهم النقاط

١- إن إعادة قراءة ما كتبه النقاد الذكور عن النصوص المكوِّنة للتراث الأدبى والتى كتبها ذكور يكشف عن استمرار بناء معانى اختزالية متمحورة حول الرجل.

٢- النقاد الذكور يهمشون كتابات النساء بمعاملتها على أنها "حالات خاصة"، وهم يعتبرون أن كتابات الذكور هى المعيار، وإن كتابات النساء ترتبط بـ "أنوثتهن".

٣- يؤدى عرض الكتابات الجديدة لكاتبات نساء إلى إعادة إنتاج هذا التهميش لأعمالهن بوصفها حالات خاصة.

٤- قام النقاد الذكور ببناء تراث أدبى يستبعد النساء الكاتبات من تاريخ الأدب.

٥- بنى الأدب على أنه أمر يخص الذكور عن طريق تكوين تراث أدبى مكون من كتاب ذكور. ويعاد إنتاج هذا البناء عن طريق المختارات الأدبية ومخططات المقررات الدراسية التى تتمثل فيها كتابات الذكور بكثافة زائدة عن الحد.

٦- تأسيس تراث أدبى بديل خاص بالنساء : هناك خطر من تأبيد وضع الكاتبات النساء على أنهن حالات خاصة لو أن كتاباتهن درست فقط فى إطار مقررات كتابات النساء أو دراسات المرأة.

٧- كتابات النساء كجزء من الدراسات الأدبية السائدة: هذا قد يجلب خطر ذكر النساء على سبيل الرمز، ومن ثم يؤكد الحاجة إلى تأسيس معايير جمالية خالية من التحيز لأحد النوعين. إلى أى حد يعتبر التراث الأدبى للمراة ممثلا للكاتبات النساء؟

## اقتراحات بمزيد من القراءات

Carolyn G. Heilbrun, "The Politics of Mind: Women, Tradition and the University", in Hamlet's Mother and Other Women, pp. 213 - 26

كل القسم الذى وردت فيه المقالة ، والمعنون "Feminism and the Profession of Literature" يشمل نقاشًا هامًا يتعلق بالموضوعات التى يغطيها هذا الفصل.

Lillian Robinson, "Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 105 - 21 .

ربما كان هذا أفضل تغطية للقضايا .

Joanna Russ, "Anomalousness" and "Aesthetics" from How to Suppress Women's Writing, in Warhol and Herndl ed., Feminisms, pp. 194 - 202.

Dale Spender, "Women and Literary Theory", in Belsey and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 21 - 33.

# هوامش

(١) Elmann, Thinking About Women, pp.27 - 54

(٢) Irving Howe, Thomas Hardy, quoted in Showalter, Towards a Feminist Poetics. In Showalter ed., The New Feminist Criticism, p129.

(٣) المرجع السابق.

(٤) Fetterley, The Resisting Reader, pp.107 - 108

(٥) المرجع السابق ص ٩٠١.

(٦) للاطلاع على نقاش غير رسمي عن الاتجاهات نحو الصداقة بين النساء في بوسطون في زمن كتابة رواية جيمس انظرى/انظر Faderman, Surpassing the Love of Men, pp.190 - 302

(٧) Fetterley, The Resisting Reader, p.115

(٨) المرجع السابق.

(٩) في Lawrance, The Ladybird.

(١٠) Moyanhan, The Deed of Life, p.199

(١١) المرجع السابق ص ٢٠٠.

(١٢) المرجع السابق ص ٢٠١ .

(١٣) Heilman, "Hardy's Sue Bridehead", Ninteenth Century Fiction, reprinted in Draper ed., Hardy: The Tragic Novels, p.112

(١٤) المرجع السابق ص ١٢٠.

(١٥) المرجع السابق ص ٦٢٢. للاطلاع على قراءة ذكر نسوى لشخصية سو برايدهيد في علاقتها بالتقارير النقدية عن حالتها التمثيلية يمكن الرجوع إلى John Gooke, Sue Bridehead and the New Woman, in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, pp.13 - 100.

(١٦) Heilburn, Hamlet's Mother and Other Women, p.177

(١٧) T. S. Eliot, Hamlet and His Problems, in Selected Prose, pp.9 - 45

(١٨) Rose, Sexuality in the Reading of Shakespeare: Hamlet and Measure for measure, in Darkakis ed., Alternative Shakspeares, p.98 للاطلاع على قراءة مبكرة ذات طابع نظرى أخف لجيرترود فى المسرحية يمكن الرجوع إلى

Hilburn, The Character of Hamlet's Mother, in Hamlet's Mother and Other Women, pp.9 - 17

(١٩) Ellmann, Thinking about Women, pp.3 - 32

(٢٠) المرجع السابق ص ١٥٠ .

(٢١) The Journals of Arnold Bennett, comp. Newman Flower (New York, 1982), pp. 5-6; quoted in Gillian Beer, "Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf", in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, p. 96.

(٢٢) Woolf, A Room of one's Own, p. 74

(٢٣) Showalter, A Literature of their Own, p. 73

(٢٤) المرجع السابق ص ٦٧.

(٢٥) مقتبسة فى المرجع السابق ص: ٥٨.

(٢٦) مقتبسة فى Ellmann, Thinking about Women, p.33.

(٢٧) يستخدم كتاب Rose, The Hunting of Sylvia Plath نهجا نظريا ومعتمداً على سيرة الكاتبة لدراسة عملية إحاطة بلاث بالغموض.

(٢٨) Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 126

(٢٩) المرجع السابق ص ١٠٢.

(٣٠) مقتبسة فى Oslen, Silences, p.229

(٣١) Gilbert and Gubar, No Man's Land, الجزء الأول ص ١٥٤

(٣٢) Bloom, The Anxiety of Influence, p. 11

(٣٣) المرجع السابق ص ٢١.

(٣٤) المرجع السابق ص ٣٤. لابد أن يقال إن بلوم يكيل المديح لديكنسون فى موضع آخر، لكنه لا يذكرها فى أكثر أعماله تاثيراً.

(٣٥) المرجع السابق ص ١٦.

(٣٦) المرجع السابق ص ٥٩.

(٣٧) Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 228 من دواعى السخرية أنه قبيل صدور كتاب هارتمان، شخصت كارولين هيلبران حالة أزمة مماثلة فى دراسات اللغة الإنجليزية، لكن الدراسة التى اقترحتها بعنوان "إعادة الروح لدراسات اللغة الإنجليزية "Bringing the Spirit Back to English Studies" سنة ١٩٧٩ تدعو إلى "وجود أمل وسط كل هذا، أمل اسمه الدراسات النسوية أو دراسات المرأة" Hamlet's mother and Other Women, p. 175

(٣٨) Hartman, Criticism in the Wilderness, p.102.

(٣٩) المرجع السابق ص ، ١٧٥

(٤٠) المرجع السابق ص ١٠٣.

(٤١) Fiedler and Baker eds., English Literature, p. xi.

(٤٢) المرجع السابق ص. xii

(٤٣) LeClair, The Art of Excess, p.13

(٤٤) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٤٥) Olsen, Silence, pp. 186-189

(٤٦) Lauter, Canons and contexts, p. 8

(٤٧) Olsen, Silence, pp.186-189

(٤٨) Russ, How to Suppress Women's Writing, p. 79

(٤٩) Christine Fitton,"From Reactive to Self-Referencing Poet", Jan Montefiore, Feminism and Poetry يوثقان أيضا كيف يعمل الاستبعاد عمله فى البناء الذى يقيمه الذكور لتاريخ الأدب البريطانى فى ثلاثينات القرن العشرين (ص: ٢-٥).

(٥٠) Wain (ed.), Oxford Anthology of English Poetry, Vol. p. xix.

(٥١) Rich, On Lies, Secrets, Silence, p. 35.

(٥٢) Robinson, "Treason our Text" in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, p.112

(٥٣) لقد طورت نظرية استجابة القراء أو تلقى القراء للنص فكرة أن القارى/القارئة "يكتب/تكتب" النص أثناء قيامه/قيامها بعملية القراءة، لكن حتى الآن لم يدخل فى هذا نهج نسوى. للاطلاع على تقارير تصلح مدخلا للموضوع انظر/انظرى Terry Eagleton, Literary Theory; Seldon, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.

(٥٤) Lauter, Canons and Contexts, p.160

(٥٥) McGrath, "Behind the Cliches of Contemporary Theatre", in Walder (ed.), Literature in the Modern World, p.259

(٥٦) Robinson, Treason our Text, p.114

# الفصل الثالث

# الكتابة بأقلام النساء

> «من فضلك ، لا تشر إلى أى أمثلة فى الكتب ، لقد امتاز الرجال عنا فى حكى قصتهم ، فقد كان التعليم العالى حكرًا عليهم ، والقلم طوع بناتهم . لن أسمع للكتب بإثبات أى شىء» .

## جين أوستين ، الإقناع (Persuasion)

بعد عدة سنوات من هذا الاحتجاج الذى أطلقته آن إليوت Anne Elliot ، بطلة أوستين Austen ، أعلنت سيمون دى بوفوار رأيًا مماثلاً : «ما زالت النساء يحلمن من خلال أحلام الرجال» (١) . وفى فترة أحدث ، أعادت الناقدة النسوية كارولين هيلبران قراءة القصة الكلاسيكية عن بنيلوبى Penelope ، زوجة أوليس ، كاستعارة لظهور المرأة الكاتبة حديثًا . فبنيلوبى صدت الرجال الفاتنين الذين قصدوا خطب ودها أثناء السنوات العشر التى غابها زوجها بأن ظلت تنقض كل ليلة خيوط الجزء الذى أتمت نسجه من الكفن الذى كانت تصنعه لحميّها بالنهار ، بينما وعدت الخطاب بأن تختار منهم واحدًا بعد أن تتم صنع الكفن . تكتب هيلبران :

> أود أن أقترح فكرة أن بنيلوبى قد واجهت ... قصة لم تكتب بعد : كيف يمكن للمرأة أن تدبر أمر مصيرها حين لا يكون لديها أى حبكة تهتدى بها ، لا رواية ، ولا حكاية توجهها . وتظل بنيلوبى تتخيل وتبتكر ، وهى تنسج ثم تنقض ما نسجته ... أما لماذا أقول إن بنيلوبى ليست لديها قصة ، فلأن جميع النساء ليست لديهن قصة ، فما لديهن يقتصر على حبكة واحدة فقط ،

وقد عاشت النساء طوال التاريخ المسجل بسيناريو لم يكتبنه ،
سواء فى الأدب أم خارجه (٢) .

وقد جعلت فرجينيا وولف أيضًا من الصعوبات التى تواجه الكاتبات الناشئات الموضوع الرئيسى لكتابها "غرفة تخص المرء وحده" A Room of One's Own ، فوضحت المشكلات المهولة التى ربما قابلتها جوديث ، الأخت الروائية ، التى تضارع شكسبير تألقًا وذكاء . ربما واجهت جوديث صعوبات نقص التعليم ، والمال ، والفرص ، وعانت من كراهية الذكور لها ، وربما كان أخطر ما تواجهه هو غياب أى تراث أدبى أنثوى يرعاها . كتبت وولف إن هذا يحدث لأننا «نفكر القهقرى بعقلية أمهاتنا فى ما إذا كنا نساء" (٣) .

والواقع أن الكاتبات لم يكن غائبات عن الوجود بهذا القدر المفهوم ضمنًا من كلام أوستن ، ودى بوفوار ، وهيلبران ، ووولف . لكن اتفاق وجهات نظرهن يقدم شهادة قوية على أن وجود الكاتبات على الساحة الأدبية يكاد يكون غير منظور ، والأبحاث النسوية تسير قدمًا فى اكتشاف مزيد من الأعمال التى كتبتها نساء عشن فى عصور تاريخية سابقة ، وانتمين إلى ثقافات عديدة متنوعة ، كما تعمل تلك الدراسات على إتاحة وصول هذه الكتابات إلى القارئات والقراء . علاوة على أن صدور المختارات الأدبية الجديدة والطبعات الجديدة من كتابات النساء قد جعل من وجود إنتاجهن الأدبى حقيقة لا يرقى إليها الشك . لابد أن يطرح هذا أسئلة جديدة على الدراسات الأدبية ، كيف ينبغى علينا أن نستجيب لكل هذه الأعمال التى كتبتها نساء ؟ ولماذا يجب علينا أن نحتفى بها ؟ وهل هى مختلفة اختلافًا جوهريًا عن كتابات الرجال ؟ هذه قضايا مركبة ، ومازالت موضوع جدال . وسأوضح فى هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الاستجابات الرئيسية للناقدات النسويات لتلك القضايا .

## الاعتراف بتراث مشترك

ما دام الأمر كذلك ، ما هى أولاً مميزات إتاحة مزيد من كتابات النساء للقارئات والقراء ؟ كانت كاثرين كريجان Catherine Kerrigan واحدة ممن أعلنّ بوضوح سببًا هامًا للاحتفاء بمجموعات أعمال الكاتبات ، وهى محررة مجموعة مختارات أدبية صدرت حديثًا للشاعرات الأسكوتلانديات (١٩٩١) . غالبًا ما لا تلقى أعمال امرأة كاتبة بعينها كفرد احتفاء إلا لو قُيِّمت فى سياق الترث الأدبى للمرأة : «رغم أن النقاد

(بما فيهم أنا نفسى) يميلون إلى معاملة كتابات هؤلاء النساء على أنها موجات صغيرة ثانوية ... فإنى أعتقد الآن أن هذا التفسير قائم على أساس إهمال النظر إلى أعمالهن فى سياقها الملائم ... يحتاج الأمر إلى قراءة تلك القصائد - ليس فى تباينها مع ... تراث أدبى خاص بالذكور - لكن من حيث علاقتها بعمل وخبرة النساء» [٤] .

وهناك عمل رائد من أعمال النقد النسوى ، هو "نساء أديبات" Literary Women لإيلين مويرز Ellen Moers (١٩٧٦) ، شرعت فيه فى إخراج ترث إبداع النساء المغمور إلى الضوء ، حيث أظهرت أهمية التأثير والتأثرالمتبادلين بين الكاتبات وبعضهم البعض . وقد لاحظت مويرز كيف اعتادت الكاتبات الإنصات بتقدير لأصوات وقصص بعضهن البعض ، وهذا نوع من التفاعل لا يحظى بكبير اعترف فى تواريخ تراث الأدب . تتابع مويرز العلاقات الأدبية المشجعة المتبادلة بين جورج إليوت وهارييت بيتشر ستو Harriet Beecher Stowe ، وبين إيميلى ديكنسون وإليزابيث باريت براوننج ، وتسرد تشوق شارلوت برونتى لمقابلة هارييت مارتينيه Harriet Martineau باعتبارها «كاتبة صارت موضوعًا يشغل فكرى بفضل أعمالها» [٥] . وهى تلخص قيمة تلك العلاقات الأدبية الحميمة فتقول : «كل واحدة من هؤلاء الكاتبات الموهوبات لها أسلوبها المتميز ، ولم تقلد إحداهن الأخريات أبدا ، لكنى أعتقد بوجود شىء خاص بالأديبات ، هو إحساسهن بأنهن يقابلن فى صوت امرأة أخرى ما يؤمنّ بأنه صوتهن الخاص» [٦] .

إن هذا الإحساس بالالتقاء بقرابة ملموسة مع صوت امرأة أخرى سبب آخر أعم للاحتفاء بتزايد إتاحة أعمال متنوعة من كتابات النساء للقارئات والقراء ، فقصص النساء تساعدنا على أن نعيش ونحلم كنساء ، وقد استخدمت الكثيرات من أوائل الجماعات النسوية المعنية برفع الوعى نصوصًا ألفتها نساء للتغلب على إحساس النساء بالعزلة وعدم الكفاءة ، لقد وجد الكثير من النساء من يشاركهن عواطفهن وظروفهن وإحباطهن ، ويذكرنها باسمها ، ويجسدنها فى صيغة أدبية ، وقد منحهن هذا (وما زال يمنحنهن ، بل ربما للمرة الأولى بالنسبة لبعضهن) إحساسًا بأن وجودهن له معنى ، وأن وجهة نظرهن فى الأمور ذكية ولها مصداقية ، وأن معاناتهن قد فُرضت عليهن ، وأنها ليست ضرورية ، كما منحهن إيمانًا بقدرة القوة الجمعية للنساء على المقاومة وإعادة بناء حياتهن بأيديهن . إن الكتابة بأقلام النساء يمكن أن تحكى قصة أوجه حياة النساء التى محيت ، وتم تجاهلها ، وازدرائها ، والتعتيم عليها ، بل حتى إضفاء طابع المثالية عليها فى معظم النصوص التقليدية .

فى هذا المقتطف القصير من رواية "ابنة الأرض" Daughter of the Earth ، وهى رواية سيرة ذاتية كتبتها أجنس سميدلى Agnes Smedley سنة ١٩٢٩ ، تصف البطلة مارى نضال أمها من أجل البقاء بعد أن هجر أبوها الأسرة . هل يمكن أن نتعرف هنا على ملامح وسمات لتجارب النساء تنقلها لنا الرواية ولا توجد غالبًا فى النصوص التى تكوّن التراث الأدبى ؟

مرت بنا أيام كانت أمى تغسل فيها الملابس فى البيت ، كانت تبدأ مع أولى خيوط الفجر ، وكان المطبخ يمتلئ ببخار الماء وفقاقيع الصابون ، وبحلول الظهيرة ، يصير وجهها ممصوصًا ومسحوبًا ، وتشتكى من آلام فى ظهرها . وكنت أنا أعصر الملابس وأنشرها ، أو أحمل لها الماء من الصنبور الذى يقع خارج البيت ، صرنا أنا وهى الآن صديقتين ورفيقتين ، وكنا أثناء عملنا نخطط لشراء غسالة ملابس ، كنا نتقاضى ثلاثين سنتا مقابل غسل وكى الدستة من قطع الملابس ، لكن النساء كن يعهدن إلينا دائمًا بغسل أكبر قطع لديهن - ملاءات الفراش ، ومفارش المائدة ، والأفرولات ، والقمصان ، وكن عمومًا يلقين وسط دستة القطع بالقطعة الثالثة عشرة ، لمجرد تحسين الرقم . إن رقم ثلاثة عشرة رقم نحس ، لكنه ينبغى أن يكون رقم حسن طالع للنساء الغسالات - على الأقل كانت الزبائن ثعتقدن ذلك .

كان بيتنا كتلة مصمتة من الملاءات ، والملابس الداخلية ، والقمصان التى يتصاعد منها البخار . وكنا نضطر للزحف على الأرض كى ننتقل من غرفة إلى أخرى . وقد مددنا حبال الغسيل فى جميع الغرف ، عدا واحدة جعلناها غرفة نوم ، ولم يكن بمقدورنا أن نوفر نارًا إلا فى المطبخ فقط . وكنا - بياتريس وأنا - نركض يوميًا على طول خط السكة الحديدية ونحن نفرك أكفنا ببعضها لندفئها ، كى نلتقط قطع الفحم التى قد تسقط من القطارات المارة ، وبعد أن يسدل الظلام ستاره ، كنا «نختلس» كل ما يمكننا حمله من خشب من باحة قريبة لتخزين الأخشاب .

وفى المســاء ، كنت أنا وأمى نـعـد عـشـاء مكونًا من البطـاطس وعصيدة مصنوعة من الدقيق والماء ، وأحيانًا من الدقيق واللبن . كنا ما زلنا نمتلك بقرتنا ، لكنا كنا نبيع كل لبنها ، كنا نأكل فى صوت ونحن ملتفات حول منضدة المطبخ ، وكان الهواء مشبعًا برائحة فقاعات الصابون . ولم نكف أبدًا عن الحلم بغسالة ملابس تنقذ أمى من آلام الظهر المبرحة (٧) .

إن ما يعجبنى فى تلك الفقرة هى الجدية التى عاملت بها الكاتبة العمل الدنيوى المرهق للنساء فى صورته النموذجية ، فالنساء العاملات فى بعض المهن الحقيرة منخفضة الأجر نادراً ما يمثلن كجزء كبير من قصة بطلتها امرأة – حتى فى أكثر النصوص الأدبية تبكيراً . نتلقى هنا وصفًا من الداخل للحالة الاقتصادية ، والكدح ، والألم ، بل حتى رائحة الصابون والغسيل . هذا النوع من العمل المنزلى الذى يكاد يكون خفيًا هو أحد المصادر الممكنة لكسب كفاف الأسرة ، وقد أبلى صحة وحياة أعداد لا تعد ولا تحصى من النساء اللاتى يشبهن أم مارى . ثانيًا ، إلى جانب تمثيل النساء كعاملات ، يتفادى النص ما يصاحب هذا التمثيل من خطر تقديمهن كضحايا نمطيات ، يستدررن الشفقة التى يشعر بها القراء بسهولة نحو معاناة من لا حول لهن ولا قوة . إن أم مارى تُستَغَل ، لكن لغة سميدلى تعبر عن مرونة مارى وأمها وطاقتهن المرحة ، وشجاعتهن وإصرارهن على البقاء ضد الصعوبات باستغلال ذكائهن . إن النساء يقدمن هنا كشخصيات ترفض القبول بالمعاناة المفروضة عليهن بسلبية باعتباره قدراً مقسوماً .

وأخيراً ، يجب أن نلاحظ أن مرونة الروح تلك تنبع من إحساس بروح الجماعة ، فى العمل المشترك والآلام والأحلام المشتركة . لقد «صارت مارى وأمها الآن صديقتين ، ورفيقتين ، وهما تخططان لشراء غسالة ملابس وهما منهمكتان فى عملهما» . ربما كانت أهم السمات الإيجابية التى تظهر دائمًا فى كتابات النساء اعترافها بوجود روابط الصداقة ، والولاء ، والحب بين النساء (٨) . من هذه الناحية ، تتحدى كتابات النساء الكثير من النصوص التى ألفها ذكور وقدموا فيها العلاقات بين النساء كغريمات جنسيات وخائنات لبعضهن فى المقام الأول ، وقد اعترفت فرجينيا وولف بتمثيل المحبة بين النساء كصفة تقرب من الثورية فى كتابات النساء : «شعرت كليو بود نحو أوليفيا» ،

قرأت هذا وصدمني ما فيه من تغير هائل . لقد شعرت كليو بود نحو أوليفيا ربما للمرة الأولى فى الأدب» [٩] . تلمح وولف إلى أن تمثيل تبادل المحبة والثقة بين النساء «سيضىء مصباحًا فى تلك الحجرة الهائلة التى لم يطرقها أدمى بعد» [١٠] .

لقد أدى الإحساس بالتضامن مع النساء الأخريات إلى شعور كثير من الكاتبات بالحاجة إلى «إثبات شهادتهن» ، إلى استخدام أعمالهن قصدًا ليشهدن ويحتججن على القهر والمعاناة الواقعين على النساء ، وبالذات ما يقع عليهن منهما بيد نظم أو أحداث دموية . من أمثلة هذا سلسلة القصائد المعنونة «ترتيلة لراحة نفوس الموتى» "Requiem" التى كتبتها أنا أخماتوفا Anna Akhmatova كى تمنح صوتًا لكل النساء المجهولات اللاتى انتظرن يوميًا – وهى معهن – خارج السجون خلال سنوات الإرهاب الستالينى ليتسقطن أخبار أحبائهن الموجودين خلف أسوارها . القصائد استجابة لامرأة من الجماهير تتعرف على الشاعرة وتهمس لها قائلة : «إنى أراك ، وأسمعك ، وألمسك / ... بودى أن أناديهم جميعًا كل باسمه / لكنهم أخذوا القائمة بعيدًا عنى ... لقد نسجت لهم كفنًا واسعًا . من الكلمات البسيطة التى سمعتهم يتداولونها فيما بينهم» [١١] .

وقد تحركت عواطف الكاتبة المصرية نوال السعداوى بإحساس مماثل بضرورة الشهادة ضد أنواع معينة من الظلم ، فكتبت روايتها "امرأة عند نقطة الصفر" ، وهى رواية شاعرية قوية ، يشهد السرد الذى صاغته الكاتبة فى قالب روائى على سجينة قابلتها نوال السعداوى ، كانت تلك السجينة محكومًا عليها بالإعدام بتهمة قتل رجل بعد أن عانت لمدة سنوات كضحية من نظام سياسى ودينى وحشى . تحكى السعداوى فى المقدمة التى كتبتها لروايتها كيف أن فردوس «ترددت أصداؤها داخلى ... حتى أتى يوم وضعتُها فيه حبرًا على ورق ، وأعطيتها حياة بعد أن ماتت ، لأن حكم الإعدام نفذ فى فردوس فى نهاية سنة ١٩٧٤ ، ولم أرها بعد ذلك أبدًا . لكنها كانت أمام عينى بشكل ما» [١٢] . ورغم أن الرواية قد منعت فورًا من التداول فى مصر وعدة بلدان أخرى فى الشرق الأوسط ، فقد صدر منها حتى الآن سبع طبعات باللغة العربية . من الواضح أن من يعانين من القهر والظلم لسن النساء فقط . ربما كان أهم ما يميز إحساس الكاتبات بالحاجة إلى إثبات الشهادات هو ضآلة شأن النساء الضحايا اللاتى يحيين ذكرهن ، وترحيبهن بالحديث بجرأة بصوت المرأة فى مجال السياسات والاحتجاج الذى يهيمن عليه الذكور .

بالطبع ، ليست كل كتابات النساء تسجيلاً للعمل والمعاناة غير المعترف بهما ؛ ففيها ما هو أهم من هذا ، ألا وهو قدرتها على الاحتفاء . تعيد رواية "أغنية سليمان" Song of Solomon لتونى موريسون Tony Morrison بناء تاريخ أمريكا السوداء الذى ضرب عليه الصمت . إن رواية موريسون الأسطورية الشعبية لا تشبه معظم التواريخ الرسمية ، فهى شكل من التاريخ يسجل الجذور والمسالك المتشابكة لحياة الأمريكيين السود العاديين من الماضى إلى الحاضر ، والنساء فى التاريخ الذى تكتبه موريسون شخصيات قوية تحتل المركز ، وفيما يلى فقرة من رواية يطل فيها بطل ذكر ، هو ماكون Macon ، من نافذة على شقيقته المنبوذة بيلات Pdlate ، ومعها ابنتها وحفيدتها .

وهى تقدم هنا أيضًا تعبيرًا عن معنى مجتمع النساء القائم على أساس تبادل المودة الحميمة والخبرات ، لكن هل يمكن التعرف على صفة أخرى مرتبطة بهؤلاء النساء تحتفى بها موريسون هنا ؟

> استدار ومشى ببطء فى اتجاه منزل بيلات ، كن يغنين لحنًا بقيادة بيلات ، ثم تتسلم الاثنتان الأخريان الجملة منها وتبنيان عليها ، صوتها القوى الرنان يصاحبه صوت ريبا Reba الندى الثاقب وصوت الفتاة الصغيرة هاجر Hagar ، تلك الفتاة التى لابد أنها تناهز الآن العاشرة أو الحادية عشرة من عمرها . شدته أصواتهن مثل بساط يتحرك حركة متعرجة تحت تأثير مغناطيس .
>
> استسلم ماكون للصوت وتحرك مقتربًا . لم يكن يريد أى حوار ، ولا أى شهادة . كل ما أراده هو أن ينصت ، وربما أن يرى ثلاثتهن ، فهن مصدر تلك الموسيقى التى جعلته يفكر فى الحقول والديوك الرومية البرية والقماش القطنى الخام . خطا بأخف ما أمكنه ، وتسلق النافذة الجانبية حيث كانت أضواء الشموع تتراقص بأضعف لهب ممكن ، واختلس النظر إليهن ، كانت ريبا تقص أظافر قدميها بسكين مطبخ أو مطواة ذات زنبرك ، وقد انحنى عنقها الطويل حتى كاد يمس ركبتيها . أما الفتاة هاجر فكانت تضفر شعرها ، أم بيلاث – التى لم يتمكن من رؤية وجهها لأنها كانت تعطى ظهرها للنافذة – فكانت تقلب شيئًا فى وعاء ، ربما كان لب الكروم ...

ويجوار النافذة ، مختفيًا بالظلام ، شعر بأن توتر النهار قد انصرف كله منه ، واستساغ الجمال الذى يفيض من النساء بلا جهد وهن يغنين على ضوء الشموع ، المنظر الجانبى الناعم لوجه ريبا ، ويدى هاجر وهما تتحركان ، تتحركان فى شعرها الكثيف ، وبيلات - لقد عرف وجهها أفضل مما عرف وجهه ، أما وهى تغنى الآن فسيتحول وجهها إلى قناع ، وتنسحب جميع الانفعالات من تقاطيعها لتدخل إلى صوتها (١٣) .

من الصعب أن نحدد بدقة الصفة التى تحتفى بها موريسون هنا . أعتقد أنها إحساسها بالقدرات الإبداعية التى تضفيها هؤلاء النساء على الحياة اليومية ؛ والقدرة التى اكتسبنها على إضفاء الرقة والجمال على مكانهن العادى . إن حيلة موريسون هى أن تسرد المشهد من وجهة نظر رجل ، ينتمى إلى خارج هذا المشهد ، وتستخدم تقنية الإغراب تلك لتجعلنا ندرك الروح الحميمة للنساء كما لو كانت تعويذة أو قوة سحرية .

وقد اعترفت فيرجينيا وولف ، وقدمت التحية لهذه «الصفة المعقدة ... قوة الإبداع المتطورة جدًا التى هى من سجايا النساء» : «لقد جلست النساء داخل البيوت طوال هذه الملايين من السنين ، إلى درجة أن الجدران فى زمننا هذا قد تشبعت بقوتهن الإبداعية التى تخللتها» (١٤) . رأينا فى الفصل الأول أن النصوص التى ألفها ذكور تميل إلى بناء شخصيات الإناث كموضوعات سلبية للنظرة المذكرة ، وهى غالبًا نظرة منحرفة تستمد المتعة من مراقبة الموضوعات الجنسية ، ودائمًا ما تصدر أحكامًا . فى تلك الأعمال يجرى تعليم النساء أن يخجلن من أجسادهن ، وأن ينكرن نزعاتهن الجنسية باعتبارها منافية للأنوثة ، وغير شرعية ، ومخجلة . يمكن لكتابة النساء أن تعيد إصلاح هذا الخلل ، بالاحتفاء بالنزعات الجنسية للنساء ، والتعبير عن متعة وجمال الجسد الأنثوى دون خجل أو اعتذار . فلأقدم إذن فيما يلى بلا مواربة الخلاصة النرجسية لقصة قصيرة لبهاراتى مخرجى Baharati Mukherjee «قصة الزوج» :

راقبت انحناءات جسدى العارى فى المرآة المعلقة على باب الحمام ، الثديين ، ولمعة الفخذ . إن جمال الجسد مدهش ، إنى أقف بلا خجل ، وقفات لم يرنى بها أحد أبدًا . إنى حرة ، طافية ، أراقب شخصًا آخر (١٥) .

من المرجح أن معظم القارئات النساء ، إن لم يكن كلهن ، قد شعرن باللذة الخاصة للتعرف الذى يأتى من اكتشاف أحاسيسهن وتجاربهن الخاصة وقد تشكلت فى صيغة أدبية . ولا شك أن اختيار الكثير من الكاتبات لاستخدام ضمير المتكلم أو قالب السيرة الذاتية فى سردهن الروائى ييسر الإحساس بالقراءة كعملية تواصل بين شخصين (١٦) . ويبدو أن القارئات يرغبن - بقدر ما ترغب الكاتبات - فى الإحساس بحالة الوجود فى مجتمع ، التى تأتى من «الالتقاء فى صوت امرأة أخرى بما يعتقدن [ إنه ] صوتهن الخاص » ، هناك العديد من الأسباب الواضحة التى تبرز لماذا يجب أن يكون الأمر على هذا النحو ، ويبدو من المرجح أن النساء ستستمر فى متابعة كتابات النساء من باب هذا الاحتياج وبذلك النوع من الاستجابة ، وعلى أى محاولة تجرى لبناء جماليات شاعرية للنساء الاعتراف بهذا العنصر الفعال وإفساح مكان له فى القراءة ، ألا وهو كتابة علاقات النساء .

لكن من الأهمية بقدر متساو الاعتراف بضرورة طرح أسئلة هامة عن نهج الكتابة الذى انتهجته حتى الآن فى هذا الفصل . لقد ملت إلى أن أقول ضمنًا إن النصوص الأدبية يمكن أن تتماهى بلا مشاكل مع الحياة الواقعية ، وإن الكتابة يجب ولابد أن تحكى الحياة الواقعية كما هى عليه بالفعل ، والافتراض الذى يقف خلف هذا هو أن الكلمات تعكس الواقع ، وأن اللغة تعمل كمرآة موضوعية تنعكس عليها صورة الحياة ، يحافظ نوع الكتابة المعروف باسم « الواقعية » على هذه النظرة للغة ، والفقرة التى اقتبسناها من رواية « ابنة الأرض» Daughter of Earth تقدم لنا نموذجًا جيدًا للكتابة الواقعية ، فالشخصيات تبدو كما لو كانت تنبض بالحياة ، فهى تمثل كتتابع مقنع من الأحداث اليومية التى يسبب بعضها حدوث البعض كنتيجة ، واللغة المستخدمة وبنيتها ليستا دخيلتين ، ويحافظ الأسلوب ذو التأثير الذاتى على الإيهام بأن ما يقدم هو وصول مباشر بلا وسيط إلى الناس الواقعيين وحياتهم ، ويبدو أن قالب السيرة الذاتية هو الضمان الأخير لكون ما نقرؤه هو تقرير حقيقى ، لكن كما رأينا فى فصول سابقة ، اللغة ليست أبدًا ناقلاً محايدًا للتجارب ، بل هى متضمنة دائمًا فى نسق القيم ، لا يمكن للأعمال الأدبية أن تعكس الحياة ببساطة ، فهى بالضرورة يجب أن تنتقى : هناك دائمًا اختيار للتفاصيل ، والكلمات ، والبنية ، لما يجب أن يوضع فى النص وما يجب تركه ، ولابد من أن ينبع هذا الاختيار من إدراك الكاتبة وقيمها الذاتيين .

إن لإدراك الأدب بطريقة «الانعكاس» - على أنه يقدم حقيقة الخبرة الإنسانية بلا وسيط - وظيفة تقليدية ، هى جعل الآراء المنحازة ، بل المعادية للنساء ، تبدو أمرًا عامًا أو طبيعيًا (أى أنه يضفى عليها الصبغة الطبيعية) ، كما لو كانت هذه هى طبيعة الأشياء . وهناك سبب هام للترحيب بتزايد إتاحة كتابات النساء للقراء والقارئات ، هو أن كتابتهن تقدم منظورًا بديلاً ، كثيرًا ما يتحدى ما هو سائد من الحط من قدر النساء أو التفكير المحدود الأفق فيهن ، لكن الاعتراف بهذا يعنى الاعتراف بأنه منظور ، وجهة نظر ، لا يوجد ما يضمن أنها الحقيقة . لا يوجد تمثيل يقول الحقيقة كما هى ؛ فكل التمثيلات لابد أن ترى كموضع للتحديات الأيديولوجية ، كفضاء لغوى تنخرط فيه الآراء المتعارضة فى صراع من أجل السيادة . وسنتناول العلاقة المركبة بين اللغة والواقع بمزيد من التفصيل فى الجزء الثانى .

هناك أيضًا فى نفس الوقت مشكلة فى إدراك كتابات النساء على أنها مجرد انعكاسات لخبرات النساء . لأنه فى كثير من الأزمنة والأمكنة لم تشعر النساء بأن لديهن الحرية لحكى الواقع كما هو . حتى الآن ، يتعين على الكاتبات فى البلدان الغربية الديموقراطية أن يعملن فى جو أبعد ما يكون عن التعاطف معهن ، وقد كان الوضع - ومازال - أصعب من ذلك بكثير بالنسبة للأجيال المبكرة من الأديبات ، وللأديبات اللاتى يعشن فى أنحاء عديدة من العالم ، وقد ركزت الكثير من الدراسات العلمية التى أجريت على كتابات النساء منذ نهايات سبعينات القرن العشرين ليس فقط على تأسيس تراث أدبى منفصل لكتابات النساء ، بل أيضًا عن الإجابة على سؤالين هامين يتعلقان بالمشروع . ما المشكلات التى واجهت وتواجه النساء اللاتى يردن أن يكتبن ، وما هى المناهج الأدبية والأسلوبية والتقنيات التى أوجدنها أو أنشأنها للتغلب على تلك الصعوبات ؟ نحتاج إلى أن نفهم تلك المشكلات كى نطور طرقًا وافية لقراءة كتابات النساء والتعرف على إنجازاتهن .

## القراءة بوصفها " نقد النساء "

إن إيلين شووالتر مسئولة أكثر من أى ناقدة أخرى عن تشجيع التركيز على كتابات النساء التى يمكن أن ترى كمرحلة ثانية من النقد النسوى ، خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية . هذا هو المشروع النقدى الإيجابى الذى تسميه «نقد النساء» "Gynocriticism" مقابل «النقد النسوى» "feminist critique" السلبى للنصوص التى يكتبها ذكور [١٧] . يتتبع كتابها المؤثر «أدب يخصهن وحدهن» A Literature of Their Own (١٩٧٧) نشوء تراث للسرد الروائى النسائى منذ بواكير القرن التاسع عشر وحتى ستينات القرن العشرين. يوجه الكتاب اهتمامًا مفصلاً لكثير من الروائيات اللاتى تم تجاهلهن إلى حد بعيد ، واللاتى أسهمن فى إثراء الوعى النسائى النامى بحرفة الكتابة الروائية التى يمارسنها . تكتب شووالتر فى الفصل الافتتاحى : «حيث إننا عمينا عن رؤية الروائيات الثانويات ، اللاتى كن حلقات الوصل فى السلسلة التى ربطت كل جيل بالجيل الذى تلاه ، فلم يكن لدينا فهم واضح لجوانب الاستمرارية فى كتابة النساء ، ولا أى معلومات موثوق بها عن العلاقات بين حياة الكاتبات والتغيرات التى طرأت على مكانة النساء ، قانونيًا ، واقتصاديًا ، واجماعيًا [١٨] . توثق شووالتر هذه العملية الخاصة بالتاريخ الأدبى للنساء ونضالهن من أجل الاعتراف بهن كفنانات ، وتقترح أنه من الممكن أن نرى أن الكتابات الروائية للنساء تمثل ثلاث مراحل كبرى ، استجابة لتغيرات الأحوال الثقافية التى عملن فى إطارها .

استمرت المرحلة الأولى والأكثر صعوبة معظم فترة القرن التاسع عشر ، وتميزت بإصرار الذكور على تدنى القدرات الإبداعية لدى النساء بما يتناسب مع أجسادهن الهشة ، وترى شووالتر أن كتابات النساء عمومًا خلال تلك الفترة كانت تحاكى أساليب الذكور السائدة وتهضم قيمهم الجمالية والاجتماعية وتدمجها فى ذاتها . ومن الأوضاع النموذجية لتلك الفترة اتخاذ الكاتبات لأسماء ذكور ، مثل جورج إليوت ، أو إبدالهن لإشارات دالة على قبولهن للاتجاهات التقليدية ، بأن يبرزن الألقاب الدالة على حالتهن الزواجية ، مثل : مسز جاسكيل Mrs Gaskell ، مسز كريك Mrs Craik ، مسز أوليفانت Mrs Oliphant . وقد شهدت نهايات العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر ظهور وعى سياسى وسط النساء يتسم بالروح النضالية أكثر مما سبق ، وهو ما تعتبره شووالتر إشارة بدء المرحلة الثانية من مراحل الكتابة الروائية للنساء .

اتسمت تلك المرحلة بالاحتجاج ضد الاتجاهات والأحوال السائدة ، والدعوة إلى مزيد من الاستقلالية فى حياة النساء [١٩] . سادت تلك المرحلة من حوالى ١٨٨٠ حتى ١٩٢٠ ، حين بدأت المرحلة النهائية ، وهى مرحلة اكتشاف الذات . أخيراً ، تمكنت الكاتبات من تحرير أنفسهن من الانشغال بإبداء ردود فعل للقيم الأبوية ، ومن الانعطاف إلى داخلهن للبحث عن هويتهن الأنثوية المستقلة . تسمى شووالتر المراحل الثلاث «المرحلة المؤنثة» "feminine" ، و«المرحلة النسوية» "feminist" ، و«المرحلة الأنثوية» "female" ، وتلمح إلى أن المرحلة الأنثوية قد دخلت إلى طور من أطوار الوعى بالذات فى كتابات النساء منذ ستينات القرن العشرين . إن تصنيف كتابات النساء إلى مجرد ثلاث مراحل تصنيف تعميمى ، وسأعود إلى مزيد من التقييم النقدى لعمل شووالتر فى نهاية الفصل . لكن قيمة دراستها تكمن على وجه الخصوص فى التوثيق الحريص الذى قامت به للوعى الأدبى للنساء الذى كان فيما سبق غير معترف به ، ومركب ، وفى حالة تطور مستمرة ، وهو وعى تشارك فيه وتعززه الكثير من الكاتبات ، من الأخوات برونتى إلى دوريس ليسنج Doris Lessing . وتوضح شووالتر البصيرة التى يمكن أن نجنيها من قراءة كتابات النساء فى إطار تراثها الخاص وليس كحالات خاصة معزولة [٢٠] .

وسرعان ما صار كتاب ساندرا جيلبرت وسوزان جوبار «المرأة المجنونة فى العلية : الكاتبة والخيال الأدبى فى القرن التسع عشر» The Madwoman in the Attic the Nineteenth-Century Literary Imagination (١٩٧٩) دراسة كلاسيكية أخرى لكتابات النساء . تختلف جيلبرت وجوبار عن شووالتر فى أنهما ركزتا على أعمال كاتبات شهيرات : جين أوستين ، ومارى شيللى Mary Shelley ، والأخوات برونتى ، وجورج إليوت ، وإيميلى ديكنسون ، وهما تحللان الشعور بالقلق والإنهاك والتشوه الذى فرض على قدرات النساء على الإنتاج الأدبى بفعل الإصرار الذكورى على أن قدرات الإبداع الفنى شىء يخص الذكور ، فالقضيب يعادل القلم ، بينما رُبطت كتابة النساء لا محالة بالأمراض والجنون . كما أن الكاتبات عندما نظرن إلى أكثر النصوص الأدبية تبجيلاً لم يجدن إلا صور نساء متوحشات وعاهرات ، أو البديل عن ذلك ، شخصيات مثالية خاضعة خضوعًا ملائكيًا .

تقتفى جيلبرت وجوبار خطوات شووالتر فى اعترافهن بحاجة الكاتبات ، لاسيما فى القرن التاسع عشر ، إلى التصالح مع ثقافة أبوية تتشكك فيهن وتعاديهن إلى حد

بعيد ، لكنهما تطوران اقتراح شووالتر القائل بأن وراء هذا الانصياع الظاهرى الذى يطفو على السطح قد يحكى السرد الروائى للنساء قصة مختلفة – قصة امرأة . وهما تجادلان فى أن كتابات النساء لابد أن ترى كتقنيات بنائية تتسم بالمراوغة والإخفاء ، «لكن ما هى تلك الحبكة الأخرى ؟ ... ما الرسالة السرية التى يحملها الأدب المكتوب بأقلام النساء ؟ (٢١) وهما تجيبان عن تلك الأسئلة بقولهما :

> سنجد أثناء استكشافنا لأدب القرن التاسع عشر أن تلك المرأة المجنونة ظلت تعاود الظهور المرة تلو الأخرى فى المرايا التى تمسكها الكاتبات أمام طبيعتهن ، وأمام رؤيتهن الخاصة للطبيعة ، حتى أكثر الكاتبات تحفظًا واحتشامًا فى الظاهر أصابهن وسواس خلق شخصيات مستقلة بحزم تسعى لتحطيم كل البنى الأبوية التى يبدو أن مؤلفيها وبطلات مؤلفيها الخاضعات يقبلونها كقدر لا مفر منه . أما هؤلاء الكاتبات فلا يعكسن دوافعهن المتمردة فى بطلاتهن ، بل فى شكل نساء مجنونات أو متوحشات ، يحل بهن عقاب ملائم فى الرواية أو القصيدة . وحين يفعلن ذلك ، فإنهن بالطبع يصغن تشتتهن الشخصى فى صورة درامية ، فهن مشتتات بين رغبتهن فى قبول بنى المجتمع الأبوى ورفضها فى نفس الوقت (٢٢) .

أخذت جيلبرت وجوبار عنوانهما من جين إير Jane Eyre لشارلوت برونتى ، حيث تضرم بيرتا ماسون Bertha Mason ، الزوجة المجنونة المنبوذة ، النار فى البيت الأبوى الذى حبست بين جدرانه ، إن ذلك الطراز البدائى من الشخصيات فى النصوص التى كتبتها نساء علامات دالة على الحبس والثورة ، وقد ثبت أن الاعتراف بذلك وسيلة مثمرة جداً لفك شفرة كتابات النساء من أجل الكشف عن المصادر الخفية للخيال الإبداعى والطاقة الهدامة فى تلك النصوص .

من هذا المنظور ، سنجد أنه حتى القصص التى كتبتها كاتبات من القرن العشرين قد تخفى غضبًا فنيًا تحت السطح ذى المظهر الهادئ الخادع . فالكاتبة الأمريكية إيودورا ويلتى Eudora Welty مثلاً تبدو كما لو كانت لا تهتم كثيراً بتوصيل أى احتجاج نسوى صريح فى كتاباتها . فقصصها التى تجرى أحداثها فى مجتمعات

محلية صغيرة في المسيسيبي غالبًا ما تُحكى بلهجة متعاطفة من وجهة نظر شخصية ذكر ، وتبدو مرتبطة فقط بأحداث درامية فردية ضيقة النطاق . وقد زعمت ويلتي نفسها أنها تكتب بدافع الحب ، وأن الغضب غائب تمامًا من عمليات الإبداع لديها : «من بين كل انفعالاتي القوية ، الغضب هو أقلها مسئولية عن أعمالي ، إنى لا أكتب بدافع الغضب» [٢٣] . لكن القصة المحورية والرئيسية «جون ريسيتال» John Recital في متتاليتها الروائية «التفاحة الذهبية» The Golden Apple تركز على معلمة بيانو مسنة وحيدة ، هي الآنسة إيكهارت Miss Eckhart ، ينبذها مجتمعها المحلي الصغير الذي تحاول الاقتراب منه والتصالح معه ، ثم يطردها في النهاية ، فأهل هذا المجتمع لم يمكنهم قبول وضعها كامرأة غير متزوجة مستقلة بحياتها ، ويخشون لا شعوريًا من قوتها الفنية ، وتفانيها الحالم في الإلهام الإبداعي – النار التي تشتعل في رأسها : «فكرت كاسي » Cassie وهي تنصت ، مضطرة أن تنصت ، للموسيقى التي ربما كانت المصير الرهيب الذي أغواها أكثر من أي شيء ، والذي لم يمكن للناس أن يسامحوا الآنسة إيكهارت عليه [٢٤] . أما الآنسة «إيكهارت» التي نُبذت ثم طردت أخيرًا ، فتعود سرًا إلى مورجانا ، وتحبس نفسها في غرفة الموسيقى القديمة ، وتبني محرقة كبيرة حول البيانو المهجور . وطوال الوقت يراقبها ولد صغير اسمه لوتش Loch وهو مختف بين أغصان شجرة . ومعظم السرد الروائي يقال من منظوره كولد غير مدرك لما يجري :

> رأى شعرها مكومًا أشيب ، مضيئًا حول رأسها ... استطاع أن يرى كيف تلمع عيناها بشدة تحت حاجبيها الأسودين المستديرين ، وأنهما لا تطرفان إلا فيما ندر . كانتا عيني بومة .
>
> شعر أنها قد تألت وهي تنحني ، ثم أشعلت الشمعة الموجودة في العش الورقي الذي بنته حول البيانو ... أمسك اللهب بورق الجرائد ، فتوهج ، ورمت المرأة العجوز بالشمعة وسط النيران ، ثم وضعت يديها على فخذيها وانتصبت واقفة ، لقد أدت عملها .
>
> تطايرت شرارات اللهب كالسهام وهي تصدر جلبة شديدة . وجرت هابطة كعاصفة رعدية خاطفة انقضت على قصاصات

الورق بسرعة تبلغ ضعف سرعة الطوفان المنحدر من مخرات السيول . كانت النيران الصفراء التى تخبو سريعًا تذرع طول الغرفة وعرضها ، وتسقط منها دوارات هواء من السقف إلى الأرض وتتلاشى (٢٥) .

ومن المؤثر أنه حتى هذا الإلهام الفنى الانتقامى الأخير قد أحبط ، فلهبها قد أطفئ ، لكن ليس قبل أن «أمسكت النار بشعرها ، وتحولت الخصلات القصيرة الصغيرة البيضاء إلى لهب» . تزعم ويلتى أنها تكتب دون غضب ، لكنها رغم ذلك تعترف بإحساسها بالتوحد الوجدانى مع الآنسة إيكهارت ، الفنانة المجنونة التى ترد بالحرق على الإطار التقليدى والرقة المتكلفة التافهة اللذين خنقا رؤيتها وحرماها من حاجتها إلى الحب (٢٦) .

وليست الروايات فقط هى التى يمكن قراءتها على ضوء نموذج جيلبرت وجوبار الذى يرى أن الانصياع الذى يطفو على سطح السرد الروائى يخفى خلفه حبكة خفية من الغضب الأنثوى المدمر ، فهذا النموذج هو أيضًا وسيلة مثمرة للتفكير فى قصيدة مثل «المرآة» التى كتبتها سيلفيا بلاث :

المرآة

أنا فضية ومضبوطة . لا توجد عندى أفكار مسبقة .

كل ما أراه أبتلعه فورًا ،

كما هو ، دون أن يضببه الحب أو الكراهية .

أنا لست قاسية ، أنا فقط أقول الحقيقة .

أنا عين إله صغير ، ذات أربعة أركان .

أقضى معظم وقتى فى تأمل الجدار المقابل لى ،

إنه جدار وردى مبقع .

وقد نظرت إليه طويلاً .

أعتقد أنه جزء من قلبى ، لكنه يخفق ،

تفصلنا عن بعضنا الوجوه والظلمات المرة تلو الأخرى .

وأنا الآن بحيرة ، تنحنى فوقى امرأة ،

تفتش فى أعماقى عن حقيقتها الفعلية ،

وأنا أراها بدورى ، وأعكسها بأمانة .

وهى تكافئنى بالدموع وارتعاشات اليدين .

أنا هامة لها . فهى تأتى وتروح .

وكل صباح يحل وجهها محل العتمة .

وقد أغرقت فىّ فتاة صغيرة وتنهض فىّ امرأة كهلة

تتجه نحوها يومًا بعد يوم ، كسمكة رهيبة [٢٧] .

تبدو القصيدة من وجهة النظر التقليدية كسرد روائى لعملية تقدم امرأة فى السن ، وهى تنتقل بلا رحمة ولا حول ولا قوة من طور الشباب إلى الكهولة والشيخوخة . وتسمح لنا وجهة نظر المرأة وصوتها المحايدين بمراقبة دموع المرأة وارتعاشاتها كما لو كان ذلك يحدث من خارج وضعها ، لكن جيلبرت وجوبار تشيران إلى أن المرأة فى كتابات النساء غالبًا ما تقدم كصورة لانشطار الذات إلى «رغبة فى قبول بنى المجتمع الأبوى ونبذها فى الوقت نفسه» . ويبدو لى أن نبرة صوت المرأة المحايدة تنقل اعتدادًا بالنفس مثيرًا للأعصاب . فتباهيها بالانضباط الصارم وقول الحقيقة العارية ، ورفضها للعواطف والانفعالات ، وادعاؤها بأن لها مكانة تضارع مكانة الآلهة ، كل هذا يوحى بأن صوتها صوت نظام أبوى مؤهل لإصدار الأحكام النقدية ، تجاهد فيه النساء ليجدن صورة لذواتهن ، مقبولة لذلك النظام ولهن أنفسهن ، وبينما تبدو القصيدة كما لو كانت تنأى بنفسها بدرجة من الرضا عن قلق المرأة والكرب الذى تعانيه بسبب فقدانها لجاذبيتها بتقدمها فى السن ، وهو أمر لا مفر منه ، إلا أن ما تبنيه حقًا هو وعى المرأة الذكر ، وهو وعى خال من المجاملة . لكن السطح الفضى

الهش للمرأة يتحول فى النصف الثانى من القصيدة إلى بحيرة ، مما ينقل لنا إحساسًا بوجود أعماق خفية . تبحث المرأة فى تلك «الأعماق» عن «حقيقتها الفعلية» . هل يمكن أن يكون ما تبحث عنه المرأة وتجده هناك صورة للغضب الذى يرفض الانصياع والمصالحة ، تصعد ومضاتها إلى السطح مثل سمكة خطيرة «رهيبة» ؟

كانت النتيجة الطموحة لكتاب جيلبرت وجوبار «المرأة المجنونة فى العلية» The Mad-woman in the Attic كتابتهما لخطة دراسة ستصدر فى ثلاثة أجزاء بعنوان «أرض لا أحد : مكان الكاتبة فى القرن العشرين» No Man's Land : The Place of the woman Writer in the Twentieth Century (١٩٨٨) . يعادل هذا المشروع فى طموحه أعمال التراث الأدبى التى كتبها نقاد أدب ذكور ، مثل هارولد بلوم ، والتى ذكرناها فى الفصل الثانى ، والدراسة – كما يوحى العنوان – استمرار للتحليل التفصيلى الذى تجريه المؤلفتان للتفاعل الممتد بين الكتاب الذكور والكاتبات الإناث من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ، والذى غالبًا ما يتحصن له كل فريق تجاه الآخر ، لكنه تفاعل مثمر إبداعيًا . وهما تركزان على الأدب الحداثى وأشكال القلق والصراعات التى ثارت لدى كل من الأدباء والأديبات مع تزايد تأثير ونجاح النساء الداخلات إلى سوق الأدب .

تُلمح الناقدتان إلى أن نجاح الكاتبات قد أنتج مشاعر مركبة ومتناقضة . وعلى عكس الأجيال السابقة من الأديبات ، يمكن لأديبات القرن لعشرين أن ينظرن خلفهن إلى السلف من بنات نوعهن القويات اللاتى سبقتهن . أخيرًا ، يمكن للأديبات البنات أن يفكرن فيمن سبقهن من الأديبات الأمهات ، لقد تم إنشاء تراث أدبى أنثوى . تستخدم جيلبرت وجوبار نموذجًا فرويديًا للتطور النفسى لتحليل الصعوبات التى يجلبها هذا الاختيار على الكاتبات . وهما تتبعان فرويد فى تسمية هذا النموذج «عقدة الانتساب» "Affiliation complex" ، أى الحاجة إلى التوحد الوجدانى مع الأدب أو مع الأم ، وقد جادلت شووالتر فى أن الكاتبات المبكرات أمكنهن أن يتوحدن وجدانيًا أو ينتسبن إلى تراث أدبى أبوى فقط ، وأن يدمجن قيمه فى ذواتهن ، ويسعين لتقليد قوالبه . ووفقًا للنموذج الفرويدى للنضج ، فإن هذا هو السبيل «الطبيعى» للتطور النفسى للبنات . فحين تكتشف البنت أن أمها قد «تم إخصاؤها» مثلها ، فإنها ترفض أول توحد وجدانى محب معها ، وتتحول بدلاً من ذلك إلى الأب كمصدر للقوة والسلطة [٢٨] . تجادل جيلبرت وجوبار فى أن الانتساب الضرورى للأب كان بالنسبة لكاتبات القرن التاسع عشر أمرًا

بسيطًا غير معقد على الأقل ؛ بينما صار مسألة أكثر إثارة للمتاعب بالنسبة للكاتبات الحديثات . إن وصول الأديبات الأمهات القويات لا يوحى فقط للمرة الأولى بضعف الأدباء الآباء الذين كانوا يومًا ما عظماء ، لكنه يجلب أيضًا القلق من احتمال تمتع الأمهات بالقدرة على إخصاء البنات . تكتب جيلبرت وجوبار : «نحن مقتنعتان الآن بأن الفنانات حين ينظرن إلى مثل هؤلاء الأسلاف من الكاتبات ويوقرنهن ، فإن استقلالية تلك الشخصيات تتعقبهن وترعبهن ، ونحن فى الحق نشك فى أن الحب الذى تبعث به الكاتبات إلى الماضى ملوَّث بقسوة بمشاعر متداخلة هى مزيج من التنافس والقلق [٢٩] . وأنا شخصيًا أجد هذا التحليل لقلق النساء فى مواجهة التراث الأدبى الأنثوى الذى تأسس أخيرًا أقل إقناعًا لى من الأفكار الواردة فى كتاب المرأة المجنونة فى العلية The Madwoman in the Attic .

وإليكم فيما يلى قصيدة من مجموعة كتبتها الشاعرة الروسية مارينا تسفيتاييفا Marina Tsvetayeva لزميلتها المعاصرة الأكبر سنًا أنّا أخماتوفا ، والتى تعبر بلا شك عن مشاعر متضاربة نحو موضوعها ، هل تحتوى تلك القصيدة على إحساس بانشقاق الذات ، «عقدة انتساب» تتجه فيها الكاتبة نحو سلف لها صورة الأم من أجل الحصول على الرعاية والحب ، لكنه إحساس ممزوج بخوف قوى من قوتها المرعبة ؟

## من «قصائد إلى أخماتوفا»

يداى تمسكان برأسى ، وأنا أقف .

ماذا عن مكائد الشر !

أغنى ، ورأسى ممسوكة بين يدى

فى تألق أواخر الفجر .

آه ، ها هى كسارة عنيفة تلقينى
بلا نظام ولا ترتيب .
إنى أغنى لك ، لأنك فريدة بيننا ،
كما أن قمر السماء واحد فريد .

لأنك طيرت غرابًا إلى قلبى
يشق عمى السحب الرمادية .
إنك ذات أنف معقوفة ، وغضبك - كطيبتك -
سهم من سهام الموت .

ولأنك غطيت بليلك
الذهب الرنان للكرملين الذى يخصنى ،
ولففت حبلاً حول حلقى ،
فقد خنقتينى بغنائك

آه ، إنى لمحظوظة ! فلم يحدث أبداً
أن احترق فجر بمثل هذه القوة الجبارة .
إنى لمحظوظة ! لأنى حين أجعل منك هدية ،
أبقى أنا متسولة .

وأنت يا من صوتها دوار معتم

ضيقت عليّ كل أنفاسى ،

لقد سميتك ربة الفنون الملهمة لتسارسكويا سيلو ،

وأنا أول من منحك هذا اللقب (٣٠) .

أعتقد أن فكرة عقدة الانتساب يمكن أن تساعد فى اتضاح رؤيتنا للقصيدة الصعبة ذات العاطفة المشبوبة ، هناك إحساس واضح - يبدو حتى فى الترجمة - بإعجاب الشاعرة ، بل إعزازها الشديد للقوة الشاعرية لأخماتوف : فقوة أمانتها تشق طريقها إلى القلب ، وغضبها «سهم من سهام الموت» . وحيث إن هناك اعتقاد بأن للقمر تأثير على الإلهام الشعرى ، بل حتى على نوبات الجنون الإلهية ، فأخماتوفا تشبه «قمر السماوات الواحد الفريد» . وتوحى القصيدة أيضًا بأن أخماتوفا هى التى خلقت الشروط التى جعلت من الممكن لتسفيتاييفا أن تمتلك صوتًا شعريًا ؛ فليل الشاعرة الأكبر سنًا هو الذى ولد نهار الشاعرة الأحدث سنًا : «آه ، إنى لمحظوظة ! فلم يحدث أبدًا أن احترق فجر / بمثل هذه القوة الجبارة» . لكن المديح والاعتراف بالدين يظللهما إحساس بالخوف والضعف تجاه قوة أخماتوفا ؛ فصوت الشاعرة الأكبر سنًا «دوار معتم» ، «يضيق على كل أنفاسى» : «لقد خنقتنى بغنائك» . لكن رغم ذلك التضارب ، لم تُسحق الشاعرة الأحدث سنًا نهائيًا . تنتهى القصيدة بزعم تندمج فيه أخيرًا المنافسة بالحب اندماجًا تامًا : «لقد سميتك ربة الفنون الملهمة لتسارسكويا سيلو / و أنا أول من منحك هذا اللقب» . والنتيجة ، كما تقول تسفيتاييفا ، إن صوتى - الذى منحتنى إياه - قد منحك هوية شعرية .

وهكذا يبدو أن فكرة عقدة الانتساب يمكن أن تصلح كوسيلة لقراءة بعض الكاتبات على الأقل ؛ لكن من المؤكد أن الأمر سيصير تناقضًا ظاهريًا يكسر القلب إذا كانت كل الدراسات العلمية التى تهدف إلى إنشاء تقاليد أنثوية وتراث أدبى أنثوى سيحل محلها ببساطة الإحساس الذى ينتاب الكاتبات بالضعف والعزلة فى التراث الأدبى للذكور ، مع قلق وانشقاق ذاتى تجاه الأسلاف ذوات الصورة الأمومية اللاتى تمت استعادتهن مجددًا . ما الذى حدث لإحساس مويرز بالقرابة التى تستجيب لها المرأة فى صوت امرأة أخرى ؟ هل يطفئ العداء والتنافس هذه القرابة بمثل هذه

السهولة ؟ إن تحليل جيلبرت وجوبار لعقدة الانتساب مفيد فى التحذير من أى رأى يسعى للإرضاء أو يتميز بالإفراط فى المثالية بالنسبة للعلاقات المحتملة بين الكاتبات ، وربما كانت وولف على حق فى قولها بأن النساء يفكرن القهقرى من خلال أمهاتهن ، لكن تأثيرهن يكون دائمًا قويًا ومعقدًا ، وليس حميدًا على الإطلاق .

نحتاج أيضًا إلى أن نعى التأثير القوى للسابقين من الذكور - مثل هارولد بلوم - على تفكير الناقدات الأمريكيات النسويات من أمثال جيلبرت وجوبار ، كما رأينا فى الفصل الثانى ، يضع بلوم نظريات للإبداع الأدبى تعتبره نتاجًا للقلق المضاد الذى ينتاب الكاتب من سلف قوى سبقه . إن ما ينتج النص الجديد هو حاجة الكاتب إلى أن يخلف خصمه أو يتغلب على الكلمة المبدعة للخصم ، أو هو - وفقًا لرؤية بلوم - إساءة قراءة الأعمال السابقة بقوة powerful misreading أو نقضها أو إصلاحها . توضح جيلبرت وجوبار كيف أن القلق الذى تشعر به الكاتبات اللاتى يواجهن تراثًا أدبيًا ذكريًا قويًا يرسم صورة بديلة للنساء كـ «متوحشات» أو «ملائكة» ، قد أنتج إساءات قراءة مبدعة لتلك النصوص السالفة كى تعبر الكاتبات عن حبكات خفية فيها غضب ، واحتباس ، وجنون ، وانشقاق ذات . لقد علمتنا خبرة القراءة القائمة على أساس التعرف على هذا الإحساس بالقلق الإبداعى والخصومة فى كتابات النساء أن نقارب أعمالهن بروح مستجيبة لما يمكن أن يكون فيها نواحى الازدواج ، والحكى العرضى ، وتقنيات الإخفاء ، لكن الناقدات النسويات يجب أن يحترسن من التسرع فى تبنى أعمال شعرية قائمة على نماذج مذكرة من الخصومة والتنافس كمنبع رئيسى للطاقة الفنية ، كما أن هناك خطرًا من أن يتحول «نقد النساء» الذى يؤكد على الصفة المرضية لتفاعل الكاتبات مع تراث أبوى (أو حتى أمومى) - على أساس أن ذلك التفاعل يسبب انشقاق الذات والجنون - إلى بحث فى جماليات المعاناة والتضحية . نحتاج أيضًا إلى أن نسأل عما إذا كانت هناك طرق أخرى أكثر إيجابية يمكن للكاتبات أن يستجبن بها للتراث الأدبى الذكرى الذى يتهددهن ، والذى يتكون من أساطير كراهية النساء ، والنساء المتوحشات اللاتى يهددن نار الإبداع المشتعلة فى رؤوسهم ؟ هل هناك ضحك خفى كما أن هناك غضب خفى ، روح هدامة يحركها سوء حظ مؤنث قادرة على أن تحاكى ساخرة أو تنتحل قصص الذكور ، وأساليبهم وقوالبهم أو تعيد تشكيلها ؟

## ما وراء القلق : الكتابة كعملية انتحال

إن أوضح مثال على الضحك التعس للنساء هو سخرية فيرجينيا وولف ومحاكاتها الساخرة فى "غرفة تخص المرء وحده" A Room of One's Own ، التى قدمتها أصلاً كمحاضرتين بكليات المرأة الجديدة التابعة لجامعتى نيونهام وجيرتون . تتبنى فيرجينيا وولف ، فى هذا العمل ، لهجة تواضع وتبجيل مصطنعين تجاه مؤسسات وتقاليد كليات الذكور كى تسخر من مزاعمهم الأبوية عن السلطة والمعرفة . تبدأ فيرجينيا وولف بوصف لقائها بعالم النخبة المحظوظة ، بينما يطاردها على الممر المفروش بالحصباء شماس ساخط ضبطها تغامر بالتسلل إلى قطعة أرض مكسوة بالعشب الناعم ، مخصصة لأقدام الحاصلين على الزمالة والعلماء الباحثين . وعندما وجدت نفسها فى المربعات المحصورة «للقاعات القديمة» لاحظت ببراءة هدامة كيف أن «خشونة الحاضر تبدو كما لو كانت فى طريقها للزوال لتحل محلها نعومة ، وبدا الجسد كما لو كان فى مقصورة زجاجية معجزة تحتويه ، ولا ينفذ إليه من خلالها أى صوت ، و [ صار ] العقل محرراً من أى اتصال بالحقائق الواقعية» (٢١) . وهى تسخر من أشكال الخطاب الموسوعى الذى تحتضنه تلك المقصورات الزجاجية الأكاديمية ، والذى يمارس ألعاباً بالهوامش ذات الطابع العلمى والمراجع العلمية ، لكنها بينما كانت تسخر على هذا النحو من الأشكال التربوية التى حازت مرتبة الشرف عبر الزمن ، هدفت مراجعها وإحصائياتها إلى إثارة تلك العقول التى طال «تنعيمها» و «تحريرها من أى اتصال بالحقائق الواقعية» ضد العدالة الخشنة التى يوجدها انعدام المساواة الاجتماعية والاقتصادية للنساء .

وتصادف أن ظهرت فى نفس الوقت أنثى أخرى باسم وولف (*) ، الكاتبة الألمانية كريستا وولف Christa Wolf ، وهى ذئبة فى ثوب الحملان انتحلت هى أيضاً قالب المحاضرة وأعادت تشكيل هذا القالب ذا الهيبة ، من حيث ارتباطه بمعانى الخطاب الصادق المسيطر غير الشخصى . وفى عام ١٩٨٢ فازت وولف بمنصب أستاذة زائرة محاضرة بجامعة فرانكفورت ، حيث طلب منها أن تلقى خمس «محاضرات عن جماليات الشعر» . بدأت وولف سلسلة محاضراتها بتبنيها الساخر للهجة «إلقاء

(*) فى النص Female Wolf ، وهنا تلاعب بالألفاظ الإنجليزية ، فالمقصود الكاتبة الألمانية كريستا وولف ، لكن العبارة تعطى أيضاً معنى «الذئبة» (المترجمة) .

المحاضرة» لا لشيء إلا لتنكر على المحاضرة ما تدعيه من سلطة : «سيداتي سادتي : يحمل هذا المشروع بعنوان «محاضرات عن جماليات الشعر» لكنى سأخبركم حالاً بأنى لا أستطيع أن أقدم لكم شيئًا عن جماليات الشعر ، إن نظرة واحدة إلى معجم كلاسيكيات العصور القديمة Classical Antiquity Lexicon تكفى لتأكيد شكوكى بأنى أنا نفسى لا أملك من تلك الجماليات شيئًا » (٣٢) . وتمضى وولف لتؤكد احتياجها لتبنى «نهج شخصى» و «استخدام قوالب تعبير ذاتية متنوعة» (٣٣) . و «القوالب الذاتية» التى تستعرضها وولف كى تنتحل قالب المحاضرة وتطوعه لصوت المرأة وأغراضها عبارة عن محاضرتين قدمتهما بأسلوب غير رسمى ، قدمت فيهما صور رحلات قامت بها ، استعادت من خلالها ذكريات استجاباتها الشخصية لمغادرة جمهورية ألمانيا الديموقراطية لأول مرة لتزور اليونان ، وقدمت محاضرة مكونة من سلسلة من مقتطفات من يوميات عمل كانت تدونها على شكل مذكرات شخصية عن «المادة التى صنعت منها الحياة والأحلام» (٣٤) والتى شكلت مزيجًا شديد التداخل من أفكارها الشخصية عن الأحداث اليومية الخاصة ، والسياسة الدولية (المحادثات التى جرت بشأن السلاح) وتاريخ الماضى (حرب طروادة ، والثقافة المينوية الخاصة بحضارة كريت القديمة) ؛ كما قدمت فى محاضرة خطابًا كتبته لصديق . . . وأخذت المحاضرة الخامسة والأخيرة شكل تقديم مسودة لرواية بعنوان كاسندرا Cassandra .

وقد صارت كاساندرا Cassandra بدورها أسلوبًا جديدًا لانتحال القوالب السائدة لصالح النساء ، ففيها تعيد ولف تشكيل الأساطير الكلاسيكية عن سقوط طروادة ، إذ تنظر إلى تلك الأساطير بعين الخيال من منظور مؤنث ، هو منظور كاساندرا ، الأميرة والعرافة الطروادية التى عوقبت على عصيانها لأبوللو بأن حكم عليها بمصير المرأة ، ألا يصدقها أحد أبدًا باعتبارها مجنونة . إن ضمير المتكلم الذى تستخدمه ولف لسرد روايتها أسلوب ذاتى مكثف بحيث يشد القارئة / القارئ بكل جوارحهما ليأخذا مكان كاساندرا ، ويجعلهما يشعران بالضعف المثير للعواطف لصوت ورؤية المرأة اللذين يتعرضان للسخرية والإهمال فى عالم يهيمن عليه عنف الذكور ، وحروبهم وسياسات القوى التى يضعونها .

سأعود مرة ثانية إلى استخدام النساء للمحاكاة الساخرة وانتحال القوالب لصالحهن فى الفصل السادس ، ولكنى سأعطى الآن مثالاً أخيرًا على التجاوزات الجريئة التى تقوم بها المرأة الكاتبة حين تخطو إلى قطعة الأرض المعشوشبة المخصصة

لدوائر الذكور المبجلين ، وتقبض على الأساطير المقدسة وتعتبرها فضاء يخصها ، فلنلق نظرة أخرى على «التفاحات الذهبية» The Golden Apples لإيودورا ويلتى . لقد أخذت ويلتى قصيدة كتبها واحد من عظماء رموز الشعر فى القرن العشرين : و. ب. ييتس ، وهى قصيدة «أنشودة أنجس المتجول The Song of Wandering Aengus» ، ودمجت خيوطها فى نسيج محكم مع ما كتبته هى من نثر . تستخدم قصيدة ييتس أسطورة أيرلندية لتمثل الفكرة الأدبية المألوفة ، الشاعر الذكر الذى تطارده ربة الشعر الملهمة له التى تتخذ هيئة أنثى تعذبه بأن تعشمه بوصالها ثم تحرمه من الوصال . أما إنجاس فهو مدفوع بـ «نار مبدعة ... تتأجج فى [ رأسه ] » ، وهو يسمع نداء باسمه بصوت «فتاة يشع منها ضوء خافت» ثم «تتلاشى فى الهواء المبهج» . وبذا يبدأ إنجس فى رحلته الشعرية التى تستغرق حياته بأكملها ، فيتجول بحثًا عن هذا الجمال الذى لم يحظ منه إلا بلمحة خاطفة ، ويقرر فى النهاية أن يقطف «تفاحات القمر الفضية ، وتفاحات الشمس الذهبية» .

والسؤال الضمنى الذى يتردد طوال سلسلة الحكايات التى تكتبها ويلتى هو : هل يحدث هذا لو أن التى كانت مدفوعة للتصرف بحافز إبداعى بطلة وليس بطلاً ؟ ما الذى يحدث لو أن «الفتاة التى يشع منها ضوء خافت» هى التى كانت نيران الإبداع تتأجج فى رأسها – وهى فتاة غير مسموح لها بحرية قضاء حياتها فى التجول فى إثر الرؤى؟ إننا نلمح فى قصص التفاحات الذهبية كلها هؤلاء الفتيات اللاتى يشع منهن ضوء خافت وهن يتلاشين فى الهواء لأن ما أرادته حقًا كان – مثل ملاحظات الصبى لوتش لنيران الآنسة إيكهارت المشئومة – «إن ما أرادته حقًا هو لفحة من الهواء ... دعها تحاول إشعال النيران فى تلك الغرفة الخالية من الهواء . تلك هى النزوة التى تسعى البنات والنساء لتجربتها» [٣٥] . إن ويلتى تقبض على جمال ولذعة قصيدة ييتس وتعيد تشكيلها فى إحساس من العجب والألم لروح الحرية والرؤية الشعرية التى تتوهج فى سلسلة بطلاتها ، لتتلاشى فوراً وتنطفئ ثم تعود لتتردد بين الوميض والخبو حتى تتوهج مرة أخرى .

ربما تكون الصورة التى ترسمها ويلتى للنيران المرنة لمخيلة الأنثى استعارة أكثر ملاءمة للطاقة الإبداعية للكاتبات من الاستعارة التى وردت فى كتاب "المرأة المجنونة فى العلية" . وكلما ازداد فهم ومعارف النساء ككاتبات ، يتضح أن إنتاجهن وابتكاراتهن الفنيــة قد قاومت الحبس دائماً ، رغم كل الصعوبات التى يعانينها بسبب وضعهن ،

وكل العقبات التى تقف فى طريقهن . وهناك دراسة أجرتها حديثًا جين سبنسر Jane Spencer بعنوان نهضة المرأة الروائية The Rise of The Woman Novelist (١٩٨٦) ، تعطينا مثالاً طيبًا عن كيف يمكن أن تستخدم النساء القوالب التى تبدو الأكثر تحفظًا لخدمة أغراض تقدمية حين توضع تلك القوالب فى أيديهن . نرى من النظرة الأولى أن السرد الروائى التربوى قد تطور خلال القرن الثامن عشر ، وتناول إعادة تشكيل البطلة التى تكون فى البداية منحرفة عن جادة السبيل والتى حين تُكشف لها حماقة آرائها غير التقليدية أو «غير المؤنثة» ستبدو منصاعة تمامًا للسلطة الأبوية ، وهذا مثال نموذجى للمرحلة التى ذكرتها شووالتر ، والتى هضمت فيها النساء القيم الذكورية ودمجنها فى ذواتهن وحاكينها . لكن جدل سبنسر مقنع حين تقول إن الأعمال التى تؤلفها إناث لا تقدم لنا فقط بعضًا من أهم الإنجازات المؤثرة للكاتبات الروائيات ، لكنها تحتوى أيضًا على تضمينات تقوض تحفظهن الأخلاقى الظاهر .

تمثل الحبكة التى تتبع التطور التدريجى للوعى الذاتى للبطلة أثناء تعلمها من أخطاء تفاهتها وحماقتها السابقة رسالة فحواها الخضوع والانصياع – وعادة ما يتم ذلك بواسطة توجيه أخلاقى حازم تتلقاه من زوج المستقبل – إلا أنها رغم ذلك تثير أيضًا اهتمامًا فنيًا متزايداً بالوعى الداخلى للبطلة . توضح سبنسر أن الواقعية النفسية التى صارت الملمح المركزى الذى يقابل بترحاب فى رواية القرن التاسع عشر كانت بالكامل تقريبًا من إنجازات أحد تقاليد الروائيات النساء ، وقد وصل هذا التقليد إلى أقصى مراحل نضجه فى أعمال جين أوستين ، إن تأسيس الحياة الداخلية للبطلة كحياة مركبة متميزة وحساسة كان أمراً مخالفًا – ولو بشكل ضمنى – للمزاعم السائدة فى هذا الوقت التى أنكرت على النساء أى مسئولية فى اختيار من يتزوجنه ، وأصرت على أن التدنى متأصل فى طبيعة عقل الأنثى . تكتب سبنسر : «إن تقليد البطلة التى أعيد إصلاحها يحمل فى أساسه خرافة تعمل فى الاتجاه المضاد لاحتجاج النسويات ، لكن هذا التقليد – مهما كان حجم الخرافة الموجودة فيه – يتضمن افتراضًا بأن النمو المعنوى للنساء كان أهم وأكثر تشويقًا مما فكر فيه السابقون ... إن [ إما Emma ] هى أول شخصية فى الأدب الروائى الإنجليزى – سواء من شخصيات الذكور أو الإناث – امتلكت حياة معنوية خلقتها كاتبتها بمثل هذا الثراء ، لكنها – للمقارنة – حللتها أيضًا بعمق . ولم يصل رسم شخصيات الرجال فى الرواية إلى مستوى يضاهى ذلك إلا بعد أن وضَّح المثال الذى قدمته أوستين معالم هذا الطريق» (٣٦) .

وكما توضح دراسة سبنسر ، لعبت الروائيات فى القرن الثامن عشر – اللاتى طوى النسيان معظمهن الآن – دوراً محورياً فى تطوير الحس المركب بأعماق النفس ، وهو ما يعتبره الكثير من القارئات والقراء أجمل إنجاز للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر ، تهدف مثل هذه الروائيات إلى تمثيل تفاصيل التفاعل بين التطور النفسى والمعنوى للشخصيات المحورية وبين عالمهن الاجتماعى الذى يحدد حتميات حياتهن ، لكن لهذا السبب نفسه ، كان على القالب الواقعى أن يظل داخل حدود الواقع الفعلى إذا أراد أن يحافظ على إيهامه بأنه يقدم الحياة حقًا وصدقًا . يمكن أن يشكل هذا مشكلات للكاتبة الأنثى : حيث إن الواقع الفعلى لحياة النساء قد تم تحديد نطاقه ، فلابد أن يحدد أيضًا نطاق الخبرات التى تتاح لبطلة الرواية الواقعية ، بل إن المشكلة تكون أكثر حدة بالنسبة للكاتبة التى تريد أن تقترح مصائر بديلة وطرق وجود مختلفة للنساء ، لهذا السبب انجذبت الكاتبات دائمًا إلى تقليد الرومانس حيث إنه يقدم سبيلاً معترفًا به للتملص من التقاليد المقيدة للنساء .

وعلى عكس مزاعم الواقعية ، كانت تقاليد الرومانس والفن القوطى تعتنق دائمًا التحـولات السحرية للهوية ، والقفزات الروائية فى الزمان والمكان ، والاهتمام بما هو لا عقلانى ، وانفعالى ، وعنيف . ربما استوعبت الروائيات المبكرات ، مثل آن رادكليف Ann Radcliffe ، بل حتى إيميلى برونتى ، القالب الشعبى للرواية القوطية لأنه سمح لهن بقضاء روائى يكفى لاستكشاف أقصى أطراف الانفعالات الوسواسية ، المحرمة عدا ذلك على كل الإناث ، من بطلات الروايات ومؤلفاتها . تخلق إلين مويرز فى كتابها «الأدبيات» Literary Women قضية مثيرة للاهتمام من رؤيتها للرواية القوطية فرانكنشتاين Frankenstein التى ألفتها مارى شيللى كاستكشاف خفى لأحاسيس الألم والرعب التى قد تنتاب النساء أثناء عملية الوضع ، والتى لا تجد أى سبيل شرعى للتعبير عنها فى إطار خطاب الحب الأمومى الذى فرضت عليه صبغة الطهر والمثالية . كانت مارى شيللى فى السادسة عشرة من عمرها حين وضعت ابنة غير شرعية ، ولدت تلك الطفلة مبتسرة وعليلة ، وعاشت لمدة شهر واحد ، حملت خلاله مارى شيللى للمرة الثانية . تكتب مويرز : «تكشف مارى شيللى عن ورش العمل التى أسفرت عن إبداعاتها فى مذكراتها وخطاباتها ، حيث جمعت شتات مادة عملها لتكون منها نوعًا جديداً من الأعمال الأسطورية الرومانسية . تسجل الكاتبة فى تلك الخطابات والمذكرات قصة رعب عن الأمومة من نوع لم تقدمه السير الأدبية بعد ذلك حتى أتت سيلفيا بلاث» [٣٧] .

توضح مويرز أيضًا الجاذبية الإيجابية التى يقدمها المحيط الغرائبى للكثير من الروايات القوطية الرومانسية للنساء الكاتبات اللاتى غالبًا ما تكون حريتهن الشخصية مقيدة بشدة (٣٨) . تستمر النقلة التحولية من العالم البيتى المألوف فى جذب الكاتبات ، ليس فقط كخلفية غرائبية تفضلها الروايات الرومانسية من نوع Mills and Boon فالكاتبات الجادات أيضًا يلجأن إلى تلك النقلة كى يبنين روايات طوباوية ، غالبًا ما تستلهم الروح النسوية ، يستكشفن فيها إمكانات جديدة تمامًا للمصير الأنثوى . وقد تحولت كاتبات مثل مارج بيرسى Marge Piercy ، ومارجريت أرتوود ، ودوريس ليسينج وأورسولا لى جوين إلى أجناس أدبية لا تتبع المذهب الطبيعى ، مثل الخيال العلمى والفانتازيا ، ليحررن أنفسهن من محدوديات الحبكة ورسم الشخصيات حسب المذهب الواقعى . وتتابع جانيت كينج Jeannette King فى كتابها دوريس ليسينج Doris Lessing (١٩٨٩) تزايد امتعاض ليسينج من القيود التى تفرضها التقاليد الواقعية على قدرتها على استكشاف وكتابة قصص بديلة عن النساء ، وحركتها تجاه قوالب الخيال العلمى لتجد حرية أوسع لرؤاها الفنية . وبتلك الطرق كان للكاتبات أثر هام على تحطيم بعض الحدود المقيدة التى تفصل الثقافة الرفيعة عن الثقافة الشعبية ، وتحدى بعض التقسيمات التراتبية فى القائمة الطويلة للتراث الأدبى .

وقد قامت الناقدات النسويات أيضًا بدور رائد فى نظام انتقاء النصوص التى تقرر فى الدراسات الأدبية ؛ فقد جذبن الانتباه النقدى الجاد للأجناس القوطية والرومانسية ، وأصررن على وجود طاقة تخيلية لدى كاتبات مثل لويزا ماى ألكوت Louisa May Alcott وهارييت بيتشر ستو ، اللاتى كان النقاد الذكور يحتقرونهن من قبل رغم – أو حتى بسبب – ارتفاع مبيعات مؤلفاتهن بدرجة تكسر الأرقام القياسية لمبيعات الأعمال الأدبية (٣٩) .

وكما يقترح هذا الفصل ، فإن مسعى الناقدات النسويات لإرساء وتحليل تراث كتابات النساء قد جنح إلى النظر أولاً فى جنس الرواية . هناك سببان واضحان لذلك : نظرًا للاهتمام المبكر للناقدات النسويات بتمثيلات الذكور للنساء كان من الطبيعى أن ينظرن فى الروايات والقصص القصيرة التى كتبتها نساء للبحث عن صور إيجابية لحياة النساء مضادة لتمثيل الذكور لحياتهن . والأهم ، أن الرواية بدت كأنها القالب الأدبى الذى جعلته النساء الكاتبات قالبهن المفضل الأول ونجحن فى صياغة كتاباتهن فيه ، كان هناك بالفعل تراث عظيم من أعمال الكاتبات ، مثل أوستين ، والأخوات برونتى ،

وجورج إليوت ، يمكن للناقدات أن يبنين عليه ، وأهم سبب لهذا هو أن الرواية كانت جنساً أدبياً جديداً نسبياً ، فكانت أقل هيبة من بقية القوالب الأدبية . ولأن الرواية لم يكن لها جذور كلاسيكية ، فقد اعتبرت طوال معظم القرن الثامن عشر ، بل حتى القرن التاسع عشر ، قالباً يناسب أساساً التسلية الخفيفة للقارئات من النساء ، وهكذا واجهت النساء اللاتى كتبن فى هذا القالب الأدبى مقاومة أقل ممن كتبن فى غيره من القوالب . وتقترح وولف أيضاً سبباً إيجابياً آخر : «كل القوالب الأدبية الأقدم كانت قد صلبت عودها ورسخت فى الوقت الذى صارت فيه المرأة كاتبة . الرواية وحدها كانت حديثة السن بما يكفى لجعلها لينة طيعة فى يديها – وربما كان هذا سبباً آخر يفسر لماذا كتبت المرأة الروايات» (٤٠) .

## إستملاك التراث الشعرى :

ويبدو الآن أن هذا الرأى فى التاريخ الأدبى للنساء يحتاج على الأرجح إلى مراجعة ؛ فالمزيد من البحوث تكشف عن أن النساء كن دائماً مشاركات – ولو بعيداً عن الأنظار – طوال تاريخ الشعر / خاصة فى التراث الشعرى المرتبط بالقوالب المنطوقة أو المغناة ، أى بالشفاهية : أغنيات البالاد (*) ، وأغنيات الأطفال ، والرقى والأحاجى ، والأغنيات الشعبية (٤١) . ويرجح أن يؤدى المزيد من العمل فى هذا المجال إلى إظهار أن النساء احتللن مكاناً مركزياً فى الكتابة فى تلك القوالب ، وإظهار الطريقة التى عمل بها التراث الشفاهى كمصدر مجدد للحيوية الخيالية للقوالب الأكثر هيبة فى الأدب القومى . كان الجو المحيط بالنساء يجعلهن يشعرن بأنهن أقل حظاً من الرجال ، بل بأنهن حتى منقوصات الكفاءة – على الأقل حتى زمن وولف – بسبب عدم حصولهن على تعليم كلاسيكى . فى كتاب غرفة تخص المرء وحده A Room of one's Own تعبر وولف عن إحساسها بالحرمان الظالم من خلال تقريرها الافتراضى عن مصير جوديث ، أخت شكسبير الموهوبة : «كانت تضارعه حباً للمغامرة ، وثراء فى الخيال ، وتلهفاً لترى العالم كما فعل هو ، لكنها لم تذهب إلى المدرسة ، لم تتح لها فرصة تعلم قواعد اللغة والمنطق ، ناهيك عن قراءة هوراس وفيرجيل» (٤٢) . لكن رغم حصول الرجال على ميزة ، هى أن الإرث الثرى للأدب الكلاسيكى كان فى متناولهم ،

(*) البالاد قصيدة من ثلاث مقاطع ، يتكون كل مقطع منها من ثمانية أو عشرة أبيات (المترجمة – عن قاموس المورد) وهى أقرب إلى الموال فى التراث الشعرى العربى .

فإن ما نحسه كثيراً عندما نقرأ سبنسر ، وشكسبير ، وميلتون ، ووردزوورث ، ومعظم الشعراء الذكور البارزين هو حضور الحيوية التخيلية للتراث الشعبى الشفاهى فى أعمالهم ، وربما كان هذا التراث قد تشكل وتمت رعايته وتجديده بأيدى شاعرات ظللن بعيداً عن الأنظار .

إن الكثير من طرق قراءة كتابات النساء التى عرضناها حتى الآن يمكن أن تطبق أيضاً على الشعر كما طبقت على النثر . لكن ، هل توجد مشكلات نوعية خاصة تواجه النساء كشاعرات ؟ (٤٣) أعتقد أن الإجابة موجودة ضمناً فى ما تقوله وولف عن استبعاد النساء من التعليم الكلاسيكى . لقد احتل الشعر دائماً مكانة عليا ، وهو يقوم فى الثقافة الغربية بوظيفة اللغة رفيعة المستوى ، والشعر مرتبط أكثر من أى جنس أدبى آخر بفكرة عالمية الأدب ، بوصفه أكثر قالب ملائم للمعالجة الرفيعة للموضوعات الإنسانية العظمى الخالدة . ولا شك أن النساء أحسسن بالرعب من المطالبة بالولوج إلى هذا الخطاب الرفيع (٤٤) . فى الكثير من الثقافات ، بما فيها الثقافة الغربية ، يفهم أن القوالب النظرية العامة محجوزة للذكور ، بينما يقتصر كلام النساء على المجالات المنزلية والخاصة (٤٥) . إن هذا التقسيم اللغوى يزيد من إحساس النساء بالمسافة الشاسعة التى تفصلهن عن لغة الشعر «العالمية» . من الشاعرات اللاتى اخترقن حاجز الثقافة «الرفيعة» بدأب وبلا خوف إليزابيث باريت براوننج ، خاصة فى قصيدتها الملحمية «أورورا ترقد» Aurora Leigh . كتبت كورا كابلان Cora Kaplan مقدمة لتلك القصيدة قالت فيها : «تتحدث القصيدة بضمير المتكلم بصوت ملحمى لشاعرة كبيرة ، وتكسر صمتاً من نوع شديد الخصوصية ، يكاد يكون اتفاق جنتلمان بين النساء المؤلفات ووسطاء الثقافة الرفيعة فى العصر الفيكتورى بإنجلترا ، يُسمح بمقتضاه للنساء بالكتابة إذا هن لزمن الصمت حياله (٤٦) . جعلت قصيدة أورورا ترقد من الصعب الادعاء بأن النساء لا يمكنهن امتلاك صوت ورؤية ملحمتين ؛ القصيدة أطول من الفردوس المفقود بكثير ، وهى تأخذ الموضوع الشخصى العظيم لووردزوورث المتعلق بحسم الشاعر لأمره ، لكنها تأخذه من منظور المرأة ، وتتحدث بعاطفة مشبوبة عن الموضوعات الكبرى التى هى مثار جدل عام فى زمنها .

رأينا فى الفصل الأول أن ما يسمى عمومية اللغة الشعرية كثيراً ما يرفع مكانة التعبير عن الرأى المتمحور تماماً حول الذكور . حتى لو شرع الشاعر الذكر قصداً فى كتابة قصيدة مدح لامرأة ، فإن شخصية الأنثى التى يبنيها تكون عادة شخصية سلبية ،

إما أن تعمل كملهمة للشاعر ، أو كمرآة تعكس إحساس الشاعر النرجسي بمشاعره ، وبشدة انفعالاته ، وبصحة أحكامه ، وشعوره بالكرب لما منى به من خسران . لا يبدو ذلك بكل هذا الوضوح كما يبدو فى قصائد الحب التى تلقى الترحاب ، وهذا أيضًا يسبب مشكلات كبيرة للمرأة الشاعرة ، فكيف لها أن تسكن الفضاء اللغوى لـ «أنا» التى تنطق بالخطاب الشعرى للحب ؟ بعودتنا إلى إليزابيث باريت براوننج نجدها لا تكتفى برفض تثبيط الهمة بفعل هذا التحدى ، بل تنتحل لنفسها أيضًا أرفع قالب من قوالب شعر الغزل - السونيت - لتصيغ فيه حديثها عن عواطفها المشبوبة .

وإليكم إحدى سونيتاتها من "سونيتات من البرتغالى" Sonnets from the Portugese . ربما يكون من المشوق أن تقرأنها / تقرأوها وفى أذهانكن / أذهانكم الحوار الذى ورد فى قصيدة «لوسى» لووردزوورث فى الفصل الأول . هل تقع لغة باريت براوننج فى مقدمة مشاعرها وذاتيتها كشاعرة - عاشقة أكثر من وجود روبرت براوننج كموضوع للقصيدة وكشخص المحبوب ؟

## سونيت رقم ٢٩

أفكر فيك ! أفكارى تتضاعف وتتبرعم

حولك ، كما يلتف الكروم البرى حول شجرة ،

ينبت أوراقًا عريضة ، وسرعان ما لا يبقى شىء يُرى

إلا الأخضر المتفرع بلا نظام الذى يخفى الغابة .

لكن ، يا نخلتى ، فلتفهم

لن أتخذ أفكارى بديلاً عنك

فأنت أغلى عندى منها ، وأحسن ! بالأحرى ،

أسرع بتجديد حضورك ؛ كما ينبغى لشجرة قوية ،
أصدر حفيفًا بأغصانك ، وأقم جذعك عاريًا ،
ودع تلك الأطواق من الخضرة التى تحيط بك
تسقط بكل ثقلها ، – تنفجر ، تتطاير شظاياها ، فى كل مكان !
لأنى وأنا فى تلك البهجة العميقة أراك وأسمعك
وأتنفس فى ظلك هواءً جديدًا ،
لا أفكر فيك – فأنا شديدة القرب منك (٤٧) .

تعبر القصيدة عن وعى بخطر الأنانية الشعرية فى شعر الغزل . توجه باريت براوننج نقدًا شديدًا لأفكارها (القصيدة) باعتبارها كرومًا «أخضر يمتد بلا نظام» ويهدد التفافه وتبرعمه بإخفاء الجمال الأقوى ، جمال الشجرة . وهى تستدعى «حضور» الـ «أنت» / الذى هو أغلى ، وأحسن «ليحل محل قصيدتها . فلو أدركنا روبرت براوننج على أنه ملهم ذكر لشاعرة أنثى ، تنعكس حينئذ العلاقة المعتادة بين الشاعرة والملهم أو الشاعر والملهمة . فهذا الملهم يمنح الشاعرة «بهجة عميقة» حتى إن حضوره يوقف تيار الإلهام الشعرى : «أنا لا أفكر فيك ، فأنا شديدة القرب منك» .

لكن هل يفلت هذا من التأكيد الأنانى للذات كذات مُحِبَة – وهو الشىء الذى يميز شعر الغزل الذى يكتبه الذكور – بمجرد الانصياع للخضوع المؤنث النمطى ؟ هل تجد باريت براوننج لذة مازوخية فى التعبير عن خضوعها وتدنى وضعها بالنسبة لمحبوبها ، روبرت براوننج ؟ أعتقد أن المقصود بهذا تجاهل اللهجة الواثقة للقصيدة ، الأوامر التى توجهها للمحبوب : «فلتفهم ، لن أتخذ» ، «بالأحرى ، أسرع / بتجديد حضورك» . ليست هذه كلمات امرأة سلبية خاضعة ، لكنها كلمات شاعرة آمرة ناهية ، هناك أيضًا إعلان يكاد يكون تصريحًا بالنشوة الجنسية المؤنثة البهيجة والوصول إلى ذروة الإشباع الجنسى : «أصدر حفيفًا بأغصانك ، وأقم جذعك عاريًا ، / و دع تلك الأطواق من الخضرة التى تحيط بك / تسقط بكل ثقلها ، – تنفجر ، تتطاير شظاياها فى

كل مكان !» وأخيراً يجب أن نلاحظ روح الدعابة الذاتية الموجودة ضمنًا فى القصيدة . فرغم أن الشاعرة تستنكر «كرومها البرى» المكون من الكلمات التى تهدد بحجب حضور المحبوب ، إلا إن هذا الحضور نفسه مبنى بأكمله من تلك الكلمات . علاوة على ذلك ، تقلم الشاعرة «الأخضر الممتد بلا نظام» لتجعل منه هذا السونيت ، الذى هو أكثر القوالب انضباطًا . تكتب آنجيلا لايتون Angela Leighton ، التى أدين بالفضل للفصل الممتاز الذى كتبته عن شعر الغزل عند باريت براوننج :

> وهكذا ، ولكل ما فى السونيتات من تحقير ذاتى ، فإنها تكشف عن معرفة بقوة كتابتها ، باريت براوننج تعرف أنها كى تحكم «القوة الموجودة على طرف قلمى» يعنى أن تدخل فى لعبة سياسية من ألعاب الذات والموضوع ، يتحقق الكسب لأحد طرفيها على حساب خسارة الآخر . وبسبب كل احتجاجاتها ، فإنها لا تتخلى عمليًا عن حقها كامرأة فى القول [٤٨] .

تزعم مويرز أن باريت براوننج قد أثرت تراث شعر النساء بمتتاليات سونيتاتها البرتغالية : «طوال الطريق إلى أنًا أخماتوفا وما بعدها ، يبدو أن الحضور المبدع للسيدة براوننج يهيمن على تراث شعر الغزل الذى كتبته نساء» [٤٩] .

ومنذ بواكير القرن العشرين بدأ تراث أدبى آخر فى تأكيد تملكه للغة الشعر العالمية وغير الشخصية . ذلك هو التراث الطليعى المنتمى للحداثة ، خاصة كما قدمه ت. س. إليوت فى مقاله ذى التأثير الطاغى «التراث والموهبة الفردية» ، وأعلن فيه أن الشاعر الحقيقى لابد أن يكتب ، لا من وحى إحساسه ، بل من وحى وعيه الذى «لا يتخلى عن أى شىء يتعلق بالموضوع ، ولا يلغى شكسبير أو هومير ، أو رسوم الفنانين المجدليين على الصخور [٥٠] . يزعم النقاد أن إليوت قد حقق الصوت غير الشخصى للتاريخ فى القالب الجديد الذى ابتكره لقصيدته الأرض الخراب ، وذلك عن طريق استخدامه أساسًا للإشارات الضمنية والشخصيات الكلاسيكية والأدبية . وفى كتابهما أرض لا أحد ، تجادل جيلبرت وجوبار فى أن الكتّاب الحداثيين من أمثال إليوت ، وعزرا باوند Ezra Pound ، وجيمس جويس James Joyce قد أسسوا أفكاراً أيديولوجية عن التاريخ والثقافة كرد فعل لخوفهم من الكاتبات النساء . إن إصرار الحداثيين على «لا شخصانية» الشاعر يرفع أعمال الشعراء الذكور إلى مرتبة العالمية ، وهو أمر

يستبعد النساء من «ذاكرة أوروبا» . فإشارات إليوت مثلاً قد رسمت بالكامل من التراث الأدبى الذى كتبه ذكور - شكسبير ، وسبنسر ، ودانتى ، وسان أوجستين ، والأساطير الإغريقية - لتبنى تراثًا أدبيًا نخبويًا وأبويًا .

لكن كما رأينا عند تناولنا لقالب الرواية ، يحتمل أن تتحدى الكاتبات النساء التراثات الذكورية وينتحلنها لأنفسهن بقدر ما يحتمل أن يرهبنها ، ونحن كقارئات / قراء لأعمال نساء كاتبات علينا أن نكون على أهبة الاستعداد للتعرف على موازين وطموحات المشروعات الأدبية للنساء ، لأنهن قد لا يرفعن مثل هذه المطالب بأنفسهن ، فمثلاً ، كتبت الشاعرة الغيانية جريس نيكولاس Grace Nicholas مجموعات من القصائد بعناوين مثل : إنها امرأة ذات ذاكرة ممتدة it is long memoried woman ، قصائد امرأة سوداء بدينة Fat Black Woman's Poems ، أفكار كسولة لامرأة كسول Lazy Thoughts of a Lazy Woman . وما قد توحى به مثل هذه العناوين للناقدات النسويات هو أن نيكولاس تبنى شخصيات . فى هذه الحالة ، لابد من قراءة كل مجموعة من القصائد ككل متكامل ، وأن تفهم على أنها توصيل درامى لثقافة جمعية ، التاريخ المأساوى المحبوك لمنطقة الكاريبى ، مرونة النساء السوداوات اللاتى كن عبيداً فى يوم من الأيام ، وضحكاتهن وغضبهن . إن قراءة قصيدة مختارة أو اثنتين خارج سياق المجموعة ككل لا مفر من أن يقلل من رنينها الجهورى ، إن الاعتراف بالمخاطرة الثقافية لشاعرة مثل نيكولاس هو وحده القادر على تمكيننا من قراءة عملها بنفس درجة الانتباه المطلوبة لقراءة أعمال الكتاب الذكور من أمثال الشاعر الكاريبى ديريك والكوت Derek Walcott ، الذى يزعم صراحة أن مكانه فى التراث الأدبى الحديث يعلو حتى على إليوت فى استخدامه للإشارات الخفية .

وفى قصيدتها «الثقافة والفوضوية» Culture and Anarchy تتحدى أدريين ريتش الحداثة بأسلوب صريح أكثر من نيكولاس ، يشير عنوان القصيدة بعبارة ساخرة إلى عمل ماثيو آرنولد Matthew Arnold الذى يحمل نفس العنوان ، ويشرع فى قلب رأى آرنولد الذى يعلى من شأن الثقافة الرفيعة على ما أسماه «فوضوية» الذين استبعدوا من نعيم مميزاتها . إن رأى إليوت فى «الثقافة» كما مثل فى الأرض الخراب The Waste Land يعيد إنتاج القيم التقليدية لآرنولد ؛ فقد مثلت إشاراته للتاريخ ، والأسطورة والأدب كشظايا من العظمة المفقودة ، التى يظهر الحنين إلى الماضى تباينها مع الحاضر ببهرجته السقيمة ، ويعتمد استخدام ريتش للإشارات على مجاز صنع الألحفة ، فهى فى قصيدتها - فى تباينها مع إليوت وآرنولد - تخيط الماضى فى الحاضر

على نحو جميل ومبدع بمهارة حرفية نسوية ، تضارع مهارة «سيدة عجوز عن ألاباما بلغت التسعين من عمرها ومازالت تصنع الألحفة» . وبينما تشير إشارات إليوت إلى شخصيات عظيمة من رموز التراث الأدبى ، تأتى شظايا ريتش من تاريخ النساء الذى استبعد وضرب عليه الصمت ؛ من تلك «السجلات التي لا تعتبر عادة / ذات قيمة تكفى كى / يتم حفظها رسميًا» . والتراث الأدبى غير الرسمى الذى ترفع هذه القصيدة من شأنه هو «**تاريخ المعاناة البشرية** (*) : الذى ولدته / النساء / و رعينه ، وخففن ألمه ، وعالجنه بالكى ، / وأوقفن نزف دمه ، ونظفنه ، وامتصصنه ، وتحملنه» (٥١) .

لقد تحولت صورة بنيلوبى إلى أكثر صورة ملائمة للمرأة الكاتبة ، من حيث اشتمالها على سمات الدهاء ، والإنتاجية ، والمكر ، والجرأة اللانهائية التى تتمتع بها النساء الأديبات ، لقد عملت الأديبات فى إطار تراث ثقافى غير متعاطف معهن ، فحولن غضبهن إلى مصدر للإبداع ، وأزحن بسخريتهن الإناث المتوحشات اللاتى هددنهن فى النصوص التى كتبها ذكور ، وأعدن تشكيل قوالب التراث الأدبى للذكور بذكاء ، وأعدن تشغيل الأساطير القديمة ، وحولن الانصياع الظاهرى إلى إبداع فنى وتحدين بجرأة الثقافة الرفيعة على أرضها . إن كفاءة قراءتنا لأعمال الكاتبات مرهونة بالاعتراف التام بتلك الإنجازات العديدة والاستجابة لها .

## أتوجد جماليات للمرأة ؟

رسمت فى هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الإجابات على أسئلة أثيرت فى بدايته : لماذا يجب علينا أن نحتفى بتزايد إتاحة كتابات النساء للقارئات والقراء ، وما أنواع ممارسات القراءة التى يجب أن نجلبها لها ؟ مازال حقل الكتابات النقدية النسوية يثمر الجديد ، وكل ما يمكننى تقديمه هو مسح مختار لكل الأعمال التى نشرت حاليًا عن الموضوع . لكنى لم أتناول بعد السؤال الأخير : هل هناك اختلاف جوهرى بين كتابات النساء وكتابات الرجال ؟ لقد لَمَّحت نقاشاتنا إلى بعض سمات الأساليب ،

(*) عبارة «تاريخ المعاناة البشرية» مكتوبة فى النص الإنجليزى بالحروف الكبيرة ، وقد كتبتها بالعربية ببنط أكبر من بقية النص كمعادل للصياغة البصرية للكتابة الإنجليزية (المترجمة) .

والقوالب ، والموضوعات التى يمكن أن نجدها فى كتابات المرأة . هل يمكن أن نعتبر أن هذه السمات تكوّن ملمحًا جماليًا أصيلاً يمكن التعرف عليه فى كتابات النساء ، أم هل يجب أن تعتبر بالأحرى ملمحًا جماليًا معارضًا ؟ هل السمات الأدبية التى نوقشت فى هذا الفصل نوع من الاستراتيجيات التى يجب أن نتوقع وجودها فى آداب أى ثقافة ثانوية تبدى ردود أفعال لجماعة مهيمنة كارهة لها كرهًا شديدًا ، حتى ولو كانت تلك الثقافة الثانوية تمثل نصف النوع ، كما فى حالة النساء ؟ أعتقد أن الرد على هذا السؤال يجب أن يكون بالإيجاب ، وقد لاحظنا فى هذا الفصل قوالب أدبية ، وموضوعات ، وهموم تدرك على نحو أدق كجماليات معارضة أكثر منها ملامح عامة موجودة دائمًا أبدًا فى كتابات النساء .

لقد جرت محاولات لبناء جماليات أنثوية بالمقام الأول على أساس من خبرة النساء الحميمة المقصورة عليهن وتركيبهن البيولوجى الخاص ، مثل موضوعات الولادة ، والإرضاع ، والحيض ، والاغتصاب ، والانتهاك الجنسى . المشكلة أن هذا يميل إلى إعادة إنتاج جماليات الإناث فى شكل جماليات المعاناة (٥٢) . وينتج أيضًا تأكيدًا مفرطًا على المحتوى مقابل الأسلوب والشكل . وهناك خط مقاربة آخر مدهش هو ربط المجاز الذى تستخدمه النساء بالجسد الأنثوى ، أشارت كابلان إلى تكرار صور الحيض فى أورورا ترقد Aurora Leigh ، وهو مجاز يهيمن أيضًا على شعر سيلفيا بلاث . إن كثرة استخدام الكاتبات للبحر والمد كمجاز قد رُبط أيضًا بمرورهن بخبرة الدورة الشهرية ، تنبه مويرز إلى مدى تواتر ربط المنظر الطبيعى السرى والرمزى بالجسد الأنثوى فى النصوص التى تكتبها نساء ، مثلما نجد فى ارتباط ماجى تليفر بـ «الأعماق الحمراء» فى طاحونة على النهر The Mill on the Floss . ومن تحليل عدة أمثلة من مثل هذه الأرض الأنثوية الرمزية ، تخلص مويرز إلى أنها مثال أرض «خشنة وذات تضاريس مرتفعة» ، وصخرية ، و«تعصف بها الرياح» ، وتقطعها «الوهاد والمنحدرات» (٥٣) .

إن مقاربة كتابة ومجاز النساء توحى بإمكانيات مراوغة ، لكنها مشحونة أيضًا بالصعوبات . إليكم مثلاً قصيدة كتبها الشاعر السكوتلندى هيو ماكديارميد ، لكن افترضوا لوهلة وأنتم تقرأونها أنها كتبت بقلم امرأة ، وتصوروا أى سمات من الجماليات الأنثوية الأساسية ستكتشف فى موضوعاتها ومجازاتها ؟

## وعاء فارغ

قابلت وراء النصب

فتاة شعثاء الشعر

تغنى لطفل

لم يعد بين ظهر انينا

جراح تتأرجح بعوالم

لا تغنى بمثل هذه الحلاوة

فالضوء الذى ينحنى على شىء

يكون أقل انجاذبًا إليه (٥٤) .

من الواضح أن موضوع القصيدة يخص المرأة ، إحساس الأم التى يولد طفلها ميتًا بالكرب . تتضمن القصيدة موقفًا متعاطفًا مضاداً للمجتمع الذى يحكم بأحكام قاسية ؛ يبدو فى وضع المرأة المهجورة ، ولفظ «فتاة» الذى يوحى بأنها صغيرة السن وغير متزوجة . يربط الشاعر حزن المرأة بموضوع الجنون ، الذى تتعرف عليه جيلبرت وجوبار فى كتابات النساء كإعادة تشغيل للصور المذكرة عن الفسوق الجنسى للنساء . ويدل لفظ النصب ضمنًا على المنظر الطبيعى «الخشن» ، «الذى تعصف فيها الرياح» الذى تقصده النساء كمكان سرى رمزى .

ليس قصدى هنا الاستخفاف بالأفكار من النوع الذى توصله مويرز وغيرها من الناقدات النسويات ، وليس بالتأكيد السخرية من القصيدة ، التى صيغت خيالاتها برهافة فى تحويلها للقوى الكونية إلى صورة موجبة ، ووضعها إلى جوار قوة ما تشعر به الأم الشابة من حزن وحب ، لكن القراءة توضح - رغم ذلك - صعوبة ربط الكتابة

بالجنس البيولوجى ببساطة . أنود أن نفترض أنه لو كتبت امرأة قصيدة عن مثل هذا الموضوع سيكون تعبيرها عنه أقرب للحقيقة بشكل جوهرى ما ؟ أعتقد أن هذا غير صحيح ، لكن يبدو أن هذا النوع من التفكير زحف إلى بعض أعمال النقد النسوى التى قابلناها فى هذا الفصل ، فرغم اهتمام شووالتر بالمواد والظروف التاريخية التى أثرت فى قدرة النساء على الإبداع ، إلا أنها تشير ضمنًا فى بعض الأحيان إلى أن الفئات التى اقترحتها – المؤنث ، والنسوى ، والأنثوى – يمكن تطبيقها عمومًا على كل كتابات النساء فى جميع الفترات التاريخية ، وأن هناك تقدمًا نحو «الحقيقة» فى السرد الروائى الذى تكتبه نساء . وكلما حررت النساء أنفسهن من ردود الفعل تجاه الضغوط الأبوية سيصرن أكثر حرية فى اكتشاف داخلهن ، ومن ثم يعبرن عن الواقع «الحقيقى» للتجربة «الأنثوية» ، وهكذا تقترح جيلبرت وجوبار أيضًا وجود «حقيقة» بلا وسيط ، مختفية تحت سطح كتابات النساء . إن إدراك الانشقاق الذاتى للكاتبة الأنثى ينعكس فى صورة انشقاق ذاتى للبطلة واللغة فى النصوص التى تكتبها نساء .

إن هذا الرأى الانعكاسى فى الأدب يتجاهل الطريقة التى كانت بها اللغة دومًا موضعًا للنزاع الأيديولوجى . وفيه أيضًا صعوبة فى تناول كتابات النساء على نحو واف ، فتلك الكتابات تشرع قصدًا فى حكى الموضوع كما لو كان على عكس ما يقال عنه ، من حيث جاذبيته للكثير من كاتبات وقارئات القوالب غير الواقعية : الخيال ، والخيال العلمى ، والسيريالية ، والتجريب اللغوى [٥٥] . لا تعترف جميع الكتابات النقدية التى هى من نوع «نقد النساء» أيضًا بمدى تعقد مسألة نوايا المؤلفة ، لا يمكن الزعم بأن جميع النصوص التى تركز على المرأة قد كتبت قصدًا كنصوص نسوية ، بالمعنى الذى يحدده تعريف الأجندة السياسية (انظرى / انظر المقدمة) [٥٦] . من الواضح أن الزعم بأن الكثير من الكاتبات المبكرات كن نسويات زعم ينطوى على مفارقة تاريخية ؛ علاوة على أن الكثير من الكاتبات يرفضن أن يوصفن بتلك الصفة ، لكننا رأينا أنه حتى النصوص التى تصرح بأن لها أهدافًا محافظة يمكن أن تؤدى وظائف تقدمية ، كيف يمكننا أن نحدد وضع نوايا المؤلف فى مثل هذه الحالات ؟ إن مصطلح «مؤلف» قد يبدو أضيق من أن يعتبر وحدة تغطى التعددية – المتصارعة غالبًا – للمعانى التى يحتويها أى نص أدبى [٥٧] .

يمكن للنقد النسوى أن يدّعى ، عن حق ، أنه قد أرسى أسس تحد أساسى للهيبة الثقافية التى يتمتع بها «الأدب» بصفته يجسد قيمًا عامة مبجلة تخص الوجود

الإنسانى عن طريق كشف النقاب عن استثماره المنتشر فى بنى القوة الأبوية ، وتتحدى النصوص الأدبية بدورها بصفتها «كتابة» أى مزاعم بسيطة قد ترغب النسويات فى تعليقها على مشجب الطبيعة الفطرية لإبداع النساء ، مصرات على أن تنتبه إلى العلاقة المركبة بين اللغة ، والنوع الاجتماعى ، والهوية .

## ملخص لأهم النقاط

١ - من الآثار الإيجابية لإتاحة تراث كتابات النساء غير الرسمى للقراءة أنها تظهر تجارب النساء التى تم استبعادها أو أسىء تمثيلها فى إطار التراث الأدبى الرسمى .

٢ - هذا الظهور يوفر للنساء سبلاً للتعرف على أنفسهن ، وعلى صوتهن المشترك وهويتهن المشتركة ؛ لكن الكتابة لا يمكن لها أن تعكس الحقيقة كما تفعل المرأة - فهى دائمًا بناء لفظى خاضع للانتقاء .

٣ - نقد النساء : هو دراسة كتابات النساء ومشكلاتهن المهنية فى إطار تراث يهيمن عليه الرجال . مراحل التطور الثلاث التى قالت بها شووالتر هى : المؤنث (مرحلة تتسم بالمحاكاة) ، والنسوى (مرحلة تتسم بالاحتجاج) ، والأنثوى (استكشاف الذات) .

٤ - تشخص جيلبرت وجوبار الغضب والقلق المكبوتين ، واللذين تنتجهما الكاتبات بفضل التراث الأدبى غير الرسمى الكاره للنساء ، فى شكل مجاز الجنون ، والاحتباس والمرض المنتشر فى النصوص التى كتبتها نساء ، ومع تأسيس تراث أدبى رسمى من كتابات النساء ، تعانى الكاتبات الآن من القلق من الأديبات الأمهات القويات ، وينتج عن هذا «عقدة الانتساب» .

٥ - يوجه نقد النساء خطر إنشاء جماليات شعرية للمعاناة والتضحية . تشمل ردود الفعل الإيجابية للنساء تجاه سيادة التراث الأدبى للذكور : المحاكاة الساخرة ، والتهكم ، وانتحال قوالب وقصص الذكور . إن الكاتبات انتقائيات : فهن يستفدن من القوالب المحافظة ، والروايات الرومانسية والقوطية والروايات الشعبية ويستخدمن كل ذلك لخدمة أغراضهن .

٦ – رغم السمعة المحبطة للشعر بوصفه قالبًا ثقافيًا رفيعًا ، انتحلت إليزابيث باريت براوننج لنفسها الملحمة وتراث شعر الغزل وطوعته لإعلاء صوت امرأة .

٧ – يزعم الشعراء الحداثيون أنهم يعبرون عن وعى عام كى يستبعدوا النساء ؛ لكن الشاعرات يؤكدن أن المرأة تعبر عن الثقافة والتاريخ تعبيراً شعرياً .

٨ – هل السمات التى لوحظت فى كتابات النساء فى هذا الفصل صفات جوهرية لجماليات كتابات الإناث أم أنها «جماليات معارضة» ؟ من الصعب أن ننشئ رابطة جوهرية بين الأنوثة وقوالب الكتابة .

## اقتراحات بمزيد من القراءات

Sara Mills et al., Feminist / Readings / Feminists Reading. Chs 2 - 4 (pp. 51-153)
مفيد بصفة خاصة فى إعطاء قراءات عملية من روايات مشهورة كتبتها نساء باستخدام فكرة شووالتر وجيلبرت وجوبار ، وهو مقاربة للمذهب الواقعى .

Toril Moi, Sexual Textual Politics, pp. 50-88 يعطى خطوطًا عامة واضحة للنصوص الكلاسيكية لـ «نقد النساء» وتحليلاً صارمًا لما فيها من مشكلات مفاهيمية ، لكن موى يميل إلى الانتقاص من تقدير ما فيها من بصيرة إيجابية .

Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, pp. 125-43 ملخص محكم ومفيد لآراء شووالتر .

غرفة تخص المرء وحده لفيرجينيا وولف ، هو التقرير الكلاسيكى عن الصعوبات التى تواجهها النساء الكاتبات ؛ وهو من القراءات الأساسية .

# هوامش

(١) De Beauvoir, The Secorid Sex, p. 164.

(٢) Hilbrun, Hamlet's Mother and Other Women, p. 108.

(٣) Woolf, A Room of One's Own, p. 76.

(٤) Kerrigan (ed.), An Anthology of Scottish Womwn Poets, p. 8.

(٥) Moers, Literory Women, p. 43.

(٦) المرجع السابق ص ٦٦ . وقد تمت أخيراً دراسة الشبكات الهامة التى كونتها النساء الحداثيات فى مطلع القرن العشرين لدعم بعضهن البعض . انظر / انظرى مثلاً Benstock, Women of the Left Bank, Hansxombe and Smyers, Writing for their Lives .

(٧) Smedley, Saughter of the Earth, p. 54-50.

(٨) للاطلاع على دراسات أكثر توسعاً فى تناول هذا الموضوع انظر / انظرى Auerbach, Communities of Women; Todd; Women's Friendship in Lilerature .

(٩) Woolf, A Room of One's Own, p. 81.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٨٤

(١١) Akhmatova, Selected Poems, p. 90, 104.

(١٢) El Saadawi, Woman at Point Zero, p. iii.

(١٣) Morrison, Song of Soloman, p. 34-5.

(١٤) Woolf, A Room of One's Own, p. 87.

(١٥) Mukherjee, The Middleman and Other Stories, p. 40.

(١٦) للاطلاع على دراسات عن استخدام النساء لهذا القالب انظر / انظرى Jelink (ed.), Women's Autobiography; Benstock (ed.), The Private Self; Felski, Beyind Feminist Aesthetics, pp. 86-153.

(١٧) Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism,, p. 131.

(١٨) Showalter, A Literature of Their Own, p. 7.

(١٩) من النماذج النموذجية لكاتبات تلك الفترة شارلوت بيركنز جيلمان ، وكيت شوبان . انظر / انظرى المراجع للاطلاع على عناوين رواياتهن . انظر / انظرى الفصل السادس ففيه نقاش عن رواية اليقظة Awakening لشوبان .

(٢٠) للاطلاع على نهج عملى مماثل ظهر حديثًا ، يهتم فى المقام الأول بكاتبات القرن العشرين ، انظر / انظرى Miles, The Female Form .

(٢١) Gibert and Gubar, The Madwoman in the Attic, p. 75.

(٢٢) المرجع السابق ص : ٢١٧ – ١٨

(٢٣) Welty, One Writer's Beginning,, pp. 38, 21.

(٢٤) The Collected Stories of Eudora Welty, p. 302.

(٢٥) المرجع السابق ص ٢١٧ – ١٨

(٢٦) Welty, One Writer's Beginnings, p. 101 تكتب ويلتى : «لقد أدركت أن الآنسة إيركهارت قد أتت منى» .

(٢٧) Plath, Collected Poems, p. 173.

(٢٨) يوجد عرض أشمل لنظريات فرويد فى الفصل الرابع .

(٢٩) Gilbert and Gubar, No Man's Land, Vol. 1, p. 195.

(٣٠) Tsvetayeva, Selected Poems, p. 53.

(٣١) Woolf, A Room of One's LOwn, p. 8.

(٣٢) Wolf, Cassandra, p. 141.

(٣٣) المرجع السابق ص ١٤٢

(٣٤) المرجع السابق ص ٢٢٥

(٣٥) The Collected Stories of Eudora Welty, p. 284.

(٣٦) Spencer, The Rise of the Woman Novelist, p. 177. للاطلاع على مزيد من الدراسات التى تناولت كتابات النساء فيما قبل القرن التاسع عشر انظرى / انظر : Todd, The Sign of Angellica ; Hobby, Virtue of Necessity .

(٣٧) Moers, Literary Women, p. 95. ويوجد فى كتاب المرأة المجنونة فى العلية The Mad Woman in the Attic لجيلبرت وجوبار Gilbert and Gubar مناقشة مستفيضة لرواية فرانكشتاين Frankenstein فى علاقتها برد فعل مارى شيللى تجاه الفردوس المفقود (ص ٢٢١ – ٤٧) .

(٣٨) رغم ذلك ، يجب عدم المبالغة فى هذه النقطة ، تتحدى الإصدارات التى نشرت قريبًا عن أدب الرحلات الذى كتبته نساء فى القرن التاسع عشر فكرة أن جميع الإناث فى هذا الوقت كن حبيسات البيوت .

(٣٩) انظرى / انظر ; Kaplan, On the Thorn Birds in Sea Changes, pp. 117 - 46 وقد كتبت سباكس عن رواية نساء صغيرات Little Women فى كتابها Spacks, The Female Imagination ، كما كتبت عنها هيلبران فى كتابها (Hilbrun (Hamlet's Mother and Other Women, pp. 140 - 7 .

(٤٠) Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49.

(٤١) انظرى / انظر المقدمة التى كتبتها كيريجان لكتاب مختارات من أعمال الشاعرات الأسكوتلنديات . وقد كتبت كاثرين راين أنها ورثت من أمها «أغنيات اسكوتلندية وأغنيات بالاد ... كانت تغنيها أو تتلوها أمى وخالاتى وجدتاى ، وقد تعلمنها من أمهاتهن وجداتهن» . وتصف جينى كوزين أثر طفولتها الأفريقية على شعرها فتقول : «كانت أفريقيا فى رأيى مليئة بالموسيقى ، أتذكر نفسى جالسة فى مطبخ منزل أمى أقشر عيش الغراب البرى ، أو أنزع أغلفة أكوام كبيرة من قرون البسلة الخضراء ، بينما تغنى أمى ، وخادماتنا ، وشقيقاتى أغنيات مكونة من أربعة خطوط تآلفية» . هذه المقتطفات مقتبسة من Couzyn (ed.), Con- temporary Women Poets, pp. 57, 217 .

(٤٢) Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49.

(٤٣) يوجد مدخل مفيد جداً للنهج النسوية فى دراسة الشعر ، هو كتاب Jan Montefiore, Feminism and Poetry .

(٤٤) للاطلاع على نقاش حول هذا الموضوع انظرى / انظر Kaplan, "Languae and Gender", in Sea Changes,, pp. 69 - 93.

(٤٥) من الأمثلة المشوقة التى وردت حديثًا على هذا فى بريطانيا المقاومة القوية التى قوبل بها تقديم المذيعات النساء للأنباء القومية فى التليفزيون .

(٤٦) Barrett Browning, Aurora Leigh and Other Poems, p. 10.

(٤٧) Barrett Browning, Selected Poems, p. 230.

(٤٨) Leighton, Elizabeth Barrett Browning, p. 110.

(٤٩) Moers, Literary Women, p. 55.

(٥٠) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in Selected Prose, p. 39.

(٥١) Rich, The Fact of a Doorframe, p. 272 . رغم أنى ناقشت هنا نيكولاس وريتش على أنهما قدما تحديًا أقل ظهورًا للمزاعم الذكورية الحديثة ، إلا أنه كان هناك بالطبع الكثير من كتابات النساء فى نفس زمن باوند وإليوت ، وغالبًا ما تم تجاهل أعمال هؤلاء الكاتبات بحسابات الحداثة . انظرى / انظر Scott (ed.), The Gender of Modernism .

(٥٢) يبدو لى أن Spacks, The Female Imagination لا تتجنب هذا الخطر فى أطروحتها ، حتى أن الاحتفاء بالتعاسة والمعاناة اللتين تعانيهما البطلات فى الروايات التى كتبتها نساء تؤدى إلى تأكيد «قيمة حريتهن الداخلية إلى حد بعيد» (ص : ٣٢٠) . للاطلاع على تطوير أحدث لجماليات المعاناة عند الإناث انظرى / انظرى : Lawrence Lipking, "Aristotle's Sister : A Poetics of Abandonment", Critical Inquiry, 10 (Sept. 1983), pp. 61 - 88 .

(٥٣) Moers, Literary Women, p. 262.

(٥٤) The Hugh MacDiarmid Anthology, p. 15.

(٥٥) Moi, Sexual / Textual Politics, pp. 50 - 88 يتـوسـع فى عـرض هذا النوع من النقـد بمزيد من التفصيل .

(٥٦) انظرى / انظر Coward, "Are Women's Novels Feminist Novels?", in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, pp. 225 - 39 .

(٥٧) سيتم تناول فكرة تعددية هوية الكاتبة / الكاتب فى القسم الثانى من هذا الكتاب .

# القسم الثانى

## ما النسوية؟

## الفصل الرابع

# البناء الاجتماعى للنوع: سيجموند فرويد وجاك لاكان

فى الفصل السابق ملت إلى مناقشة كتابات النساء منفصلة عن كتابات الرجال كما لو كان هناك فارق طبيعى وواضح بين الجنسين. وقد رأينا أن هناك فرقا واحداً واضحًا فى مواقع الرجال والنساء ككُتَّاب وكاتبات: فعبر التاريخ والثقافات كان على النساء الكاتبات أن يعملن عكس اتجاه أهواء الرجال وكراهيتهم لهن، قَلَّت أم كثرت. لهذا اقترحت أن من الممكن رؤية الكثير من السمات والإنجازات التى يمكن التعرف عليها فى كتابات النساء على أفضل نحو فى ضوء الجماليات المعارضة. لكن أى محاولة وراء ذلك للربط بين الإحساس الذاتى للكاتبة أو الكاتب بهويتهما النوعية الاجتماعية وبين شكل أو مضمون كتاباتهما أمر محفوف بالصعوبات والخلاف. تقاوم الكثير من الكاتبات بشدة تصنيف كتاباتهن على أنها "كتابات نسائية"، ويصررن على أن خيالهن الإبداعى يتعالى على وجهة النظر الأنثوية الخالصة. فالشاعرة آن ستيفنسون Anne Stevenson مثلا "ليست مقتنعة بأن النساء يحتجن إلى لغة أنثوية خاصة ليصفن خبرات الإناث ... فالخيال الجيد للكاتبة لابد أن يكون مزدوج الجنس أو متجاوزًا للجنس"[1] . وبطريقة مماثلة، يزعم الكتاب الذكور أنهم توصلوا بسهولة لتناول المؤنث فى كتاباتهم. وربما كان أشهر وأكثر هذه المزاعم إحكاما هو تماهى فلوبير Flaubert مع بطلته: "مدام بوفارى هى أنا". يضاف إلى تلك التعقيدات العدد الكبير من النساء اللاتى يكتبن روايات رومانسية من النوع الذى يبدو خاضعًا للمثل التقليدية للأنوثة والذكورة، واللاتى يؤكدن بعاطفة مشبوبة على تماهيهن كنساء مع تلك المثل. من الواضح أننا لو أردنا مناقشة الكاتبات والكتاب فى علاقتهن وعلاقتهم بقضايا النوع، فإننا نحتاج إلى فهم الهوية النوعية بطريقة أكثر تركيبًا من المزاعم

الأوتوماتيكية القائلة بأن كون الفرد أنثى يضمن تمتعها بحساسية مؤنثة. حتى بافتراض أننا يمكن أن نتفق على ما الذى تستتبعه "الحساسية المؤنثة"!

لقد ترددت النسويات جدا فى ربط أى سمات تحددها الثقافة على أنها مؤنثة ببيولوجيا الأنثى. وكما رأينا فى القسم الأول من هذا الكتاب، كانت الجوهرية البيولوجية مهد معظم التفكير التقليدى فى المرأة، الذى استخدم لازدراء النساء ورفعهن إلى أعلى درجات المثالية فى آن واحد، لكنه كان دائما فى خدمة تبرير الوضع الراهن لبنية القوة. فالسمات المؤنثة فى صيغتها الطبيعية كبيولوجيا تصبح مصيراً: لابد من تحمل ما هو وراثى فطرى حيث إنه لا يمكن تغييره. لكن التفسيرات الاجتماعية الخالصة عن النوع الاجتماعى كشىء ناتج عن تدريب اجتماعى مفروض على الناس تفشل فى تقديم تصورات قوية ومركبة إلى حد مقبول لحالة جنس الإنسان باعتبارها هوية[٢]. فقد فشلت تلك التفسيرات فى شرح ارتباط النوع ارتباطا لا ينفصم عن الإحساس الشخصى "الداخلى" بالذات كما يشعر معظم الناس. كما أنها لم تقدم فهمًا كافيًا للشعور الذى يضارعه قوة لدى الكثير من الناس بأن حالتهم الجنسية لا يمكن أن تقسم بدقة إلى مجرد صفتين متعارضتين هما المذكر والمؤنث. وأخيراً، لا يمكن للنظريات الاجتماعية عن النوع أن تفسر عمومية التنظيمات الأبوية – رغم تباين أشكالها– فى ثقافات تختلف عن بعضها فى كل شىء عدا ذلك، أو أن تفسر قدرة تلك التنظيمات الأبوية على التكيف والبقاء فى ظل التحولات الاجتماعية الجذرية الأخرى. ربما استسلم الإقطاع أمام الرأسمالية، لكن القوة الأبوية سكنت البنى والمؤسسات الجديدة.

لهذه الأسباب اتجهت الكثير من النسويات إلى نظريات التحليل النفسى باعتبارها تقدم أقوى التفسيرات المتاحة حاليًا لكيفية ظهور إحساسنا الشخصى بهويتنا النوعية. ولم يحدث هذا "الاتجاه" نحو التحليل النفسى إلا بعد كثير من التردد، والشك، والمقاومة، وما زالت هناك درجة معقولة من كل هذا. ظهر سيجموند فرويد **Sigmund Freud** فى كتاب كيت ميلليت "السياسات الجنسية" **Sexual Politics** إلى حد بعيد كمحرك لنظرية رجعية عن الجنس تعمل على تأكيد الهيمنة الذكورية ، وتقضى بأن

الدونية متأصلة لدى النساء، وتحافظ على استمرار تلك الأفكار. وقد نجح تفنيد ميلليت الشديد لفرويد إلى درجة أن الكثير من النسويات، لا سيما فى الولايات المتحدة الأمريكية، قد أدركن فرويد على أنه مجرد عدو يجب نبذه على كل الجبهات. وقد كان كتاب جولييت ميشيل Juliet Mitchell "التحليل النفسى والنسوية" Psychoanalysis and Feminism (١٩٧٤) أول محاولة مؤثرة ضد هذه الكراهية: "لقد حدد القسم الأعظم من الحركة النسوية أن فرويد عدوها. وتعتقد النسويات أن التحليل النفسى يزعم أن النساء أدنى قدراً من الرجال ، وأنهن لا يمكن أن يحققن أنوثتهن حقا إلا كزوجات وأمهات ... لكن هذا الكتاب يجادل فى أن رفض التحليل النفسى وأعمال فرويد أمر قاتل للحركة النسوية رغم أن بإمكانها استخدامه. فالتحليل النفسى ليس توصية بالمجتمع الأبوى ، لكنه تحليل له. فإذا كنا مهتمات بفهم وتحدى قهر النساء، لا يمكننا أن نتجاهله"[٣]. والتمييز الذى تشير إليه ميشيل هنا هو وجود خلاف مركزى بين التحليل النفسى والنسوية حول ما إذا كان ينبغى قراءة النظرية الفرويدية والتحليل النفسى عامة كوصف للنظام الأبوى أم كتوصية به.

انتسبت ميشيل فى بواكير حياتها الأكاديمية إلى التراث الماركسى الإنجليزى، الذى ظل عنصراً هامًا فى الحركة النسوية البريطانية، بينما مالت الحركة النسوية الأمريكية إلى مزيد من التركيز على الفردية. وقد تأثرت ميشيل إلى حد كبير بالأفكار الثقافية الجديدة الوافدة من فرنسا فى نهاية عقد ستينات القرن العشرين وبواكير سبعيناته،، خاصة الاتحاد بين الماركسية، والتحليل النفسى ، والنسوية الذى عكسته جماعة راديكالية من النساء اللاتى ارتبطن باسم " التحليل النفسى والسياسة " Psychoanalyse et Politique، الذى كان يختصر عادة إلى[٤] "Psych et Po" . وتوحى تقارير النقد الأدبى النسوى والنظريات النسوية أحيانا بتعارض ينطوى على كراهية بين النسوية الأمريكية من جهة والنسوية الفرنسية من جهة أخرى. إن هناك فروقًا هامة فى التوجهات الثقافية بين نسويات البلدين كما يمكننا أن نتوقع، لكن مثل هذا الرأى يحمل خطر التبسيط المخل[٥]. لقد كان هناك دائما إخصاب متبادل بين أفكار النسويات الأمريكيات والفرنسيات، وفى كل بلد وجدت نُهُج عديدة لمقاربة

النسوية، واحتدم الجدل بين تلك النهج، ولم تكن هناك نسخة موحدة مسيطرة من النسوية على المستوى القومى . لكن لابد أن يقال إن النسوية الفرنسية تأثرت بقوة بالفكر الثقافى التأملى المميز للثقافة الأكاديمية الفرنسية، وهكذا تتناول فصول القسم الثانى من الكتاب أطرًا نظرية معقدة.

## سيجموند فرويد

إن كتابات فرويد عن الجنس مؤثرة إلى حد ضرورة توفر بعض العلم بأعماله لفهم الفكر النسوى الحالى. تحدد ميشيل جانبين من جوانب النظرية الفرويدية باعتبار أن لهما أهمية خاصة للنسوية: تقريره عن الحالة الجنسية **sexuality** باعتبارها مبنية على أساس اجتماعى وليس على أساس بيولوجى ، ونظريته عن اللاشعور. كان أهم ادعاءات فرويد، وأكثرها فضائحية، بالنسبة للكثير من معاصريه، هو قوله بأن الحالة الجنسية ليست غريزة فطرية، تولد مع الفرد وتظل كامنة حتى سن البلوغ؛ بل إن الأطفال يولدون مزدوجى الحالة الجنسية، وهم - على حد قوله - "منحرفون بعدة أشكال". بعبارة أخرى، الحالة الجنسية التى تميل بالفرد إلى أحد النوعين ليست دافعا بيولوجيًا ينمو ويتطور على نحو "طبيعى" استجابة لاحتياجات التناسل عن طريق علاقة مع الجنس الآخر، بما يضمن انجذاب الرجال إلى النساء والعكس بالعكس. تشرح ميشيل أن فرويد "وجد أن الحالة الجنسية "الطبيعية" نفسها لم تتخذ شكلها إلا بعد أن قطعت طريقًا طويلاً ومتعرجًا ، وربما لم تتمكن من ترسيخ نفسها إلا فى نهاية ذلك الطريق، وعلى نحو مشكوك فيه ... إن التوحيد [تحول الفرد من حالة ازدواجية الجنس إلى نوع وحيد] و "الحالة الطبيعية" هما المجهود الذى يجب علينا بذله عندما ندخل إلى المجتمع الإنسانى"(٦) . هذا بلا شك هو الجانب الوحيد الأكثر أهمية فى نظرية فرويد بالنسبة للنساء . وفقا لفرويد، نحن نولد إناثًا أو ذكورًا، لكن لا نولد بميول متطابقة مع ذلك التقسيم نحو هوية نوعية مؤنثة أو مذكرة ؛ فأولى خبراتنا الجنسية ونحن رضع خبرة ازدواج جنسى ، وما يثيرنا جنسيًا متعدد الأشكال، وليس محددا بمنطقة معينة من الجسم. وصفات ما يعتبر حالة جنسية "طبيعية" مؤنثة أو مذكرة ليست أبدا

أمرًا طبيعيا أو موروثا، لكنه أمر يبنى بطريقة أليمة من تفاعل الطفل مع العالم الاجتماعى المحيط به. وهويتنا النوعية الذاتية ليست أمرًا راسخا، فهى دائما هشة وغير ثابتة.

إن وصف فرويد للطريق "المتعرج" الذى يقود من ازدواجية النوازع الجنسية لدى الرضع إلى هوية النوع لدى البالغين هو الذى يسبب مشكلات للنسويات. فالآلية المحورية لهذه العملية النفسية، وفقا لفرويد، هى فكرة الإخصاء . فالحب الأول والمطلق بالنسبة للرضيع الذكر والرضيعة الأنثى على حد سواء هو حب الأم . فى هذه المرحلة المبكرة ما قبل الأوديبية من الحياة، لا يكون لدى الطفل أى إحساس بالهوية الجسدية أو النفسية؛ فهو/هى يدرك جسد الأم كامتداد لجسده هو/جسدها هى ، كامتداد للذة الجنسية والإشباع الجنسى الذاتيين. وهكذا تكون النزعات الجنسية للطفل سلبية وإيجابية فى نفس الوقت. وفى إطار هذه الوحدة التى تطوق الطفل/الطفلة لا يمكن له/لها أن يكتسب/تكتسب أبدا إحساسًا بهويته/هويتها الفردية. فالذاتية يجب أن تبنى فى علاقتها بالموضوعية: لكى يتم إدراك معنى "أنا" لابد من معرفة معنى "الآخر" من ثم، هناك احتياج لآلية ما لفصل الطفل/الطفلة عن حبه/حبها الأول النرجسى .

وفقا لفرويد، تحل هذه المشكلة بواسطة عقدة أوديب. يكتشف الصبيان الصغار أن بعض البشر لا يمتلكون قضيبًا ويؤدى هذا الاكتشاف إلى خوف مؤذ من أن يخصيهم الأب كنوع من العقاب على رغبتهم المحرمة فى جسد الأم. ويكبت الصبى الرغبة المحرمة تحت تأثير هذه الخيالات عن الإخصاء، ويتماهى مع الأب كرمز للسلطة والقانون الأخلاقى. وبهذا يدخل الصبى إلى عالم التراث المنقول عن الآباء؛ فعندما يكبر كأبيه يمكن أن يأمل فى الاقتران بامرأة تصير له، وتكون له سلطة تملكها. بالنسبة لفرويد، يحل هذا التماهى مع الأب عقدة أوديب بالنسبة للصبيان الصغار. إنهم يبنون هوية مذكرة إيجابية ويمكنهم الاستمرار فى اشتهاء شريكة جنسية من الجنس الآخر.

أما بالنسبة للبنات الصغار، فالمسألة أعقد من ذلك. فهن يكتشفن أنهن قد "أخصين" بالفعل، فهن لا يملكن قضيبا. وفقًا لفرويد، هذا إدراك صدمى للنقص:

"إنها تصدر حكمها وتتخذ قرارها فى لحظة خاطفة. لقد رأته، وهى تعرف أنها بدونه، وترغب فى امتلاكه"(٧). يقترح فرويد أن البنت الصغيرة تلوم أمها لأنها أصابتها بذلك التدنى الجسدى، وعندما تكتشف أن أمها "مخصية" هى الأخرى فإنها تبتعد عنها كموضوع للحب الأول وتتجه إلى أبيها. وحين تفعل البنت ذلك فإنها تتخذ الحالة الجنسية المؤنثة السلبية "الطبيعية"، وتشتهى أن يعطيها أبوها طفلا كتعويض عن القضيب. يربط فرويد بين المرحلة النهائية من هذا الإحلال للسلبية محل الحالة الجنسية الإيجابية وبين التحول من الاستثارة الجنسية عن طريق البظر – وهو قضيب من نوع صغير– إلى المهبل كموضع للإشباع الجنسى لدى البالغات. ورغم أن البنت ترفض أمها لأنها فى وضع متدن، إلا أنها تستمر فى التماهى معها كمنافسة لها على حب أبيها. لهذا، يزعم فرويد أن المرأة تعانى دائما من "جرح نرجسى، وأنها تكتسب إحساساً بالدونية، يشبه الندبة"(٨).

كثير من النساء يستجبن لتلك الأفكار عندما يسمعنها للمرة الأولى إما بالانفجار فى ضحك ساخر، أو فى نوبة غضب. لكن يجب أن نحمل فى ذهننا اقتناع ميشيل بأن ما يقدمه لنا فرويد هنا هو تبصر بالآليات النفسية للبنية الأبوية، لا دعوة إليها. إن وصفها المطول لأعمال فرويد جهد شاق لإظهار تردد فرويد فى استخدام مصطلحات مثل "سلبية" و"إيجابية"، واعترافه بأنهما لا ينفصلان عن المزاعم التقليدية عن النوع. ويعترف فرويد أيضا بأن الجنسين فيهما "مزيج من سمات شخصية ... الجنس الآخر"(٩). وما يهم النسوية فى نظريته هو إصراره على أن "الأنوثة" و"الذكورة" ليس لهما أساس بيولوجى، لكن بناءهما يتم بواسطة العلاقات الأسرية للطفلة/الطفل. وهكذا، يمكن قراءة تقرير فرويد عن الصراع الأوديبى وحله على أنه وصف للعمليات الاجتماعية والنفسية التى تعيد بها علاقات قوى السلطة الأبوية –الممثلة رمزيا فى الأب– إنتاج نفسها فى كل جيل جديد أثناء بناء إحساس الفرد الشخصى بذاته/ذاتها، وليس على إنه توصية بأن تجرى تلك العمليات على هذا النحو. تجادل ميشيل فى أن فهم تلك العملية هو وحده القادر على تمكيننا من إيجاد سبل لمواجهة آليات القهر الداخلية وقلبها رأساً على عقب.

إن كبت الطفل لرغباته ذات الأشكال المتعددة، خاصة رغبته المحرمة فى أمه، يكون أساس اللاشعور. فالطفل (ذكرا كان أم أنثى) بقبوله لقانون الأب يعترف بما يسميه فرويد "مبدأ الواقع"؛ ويذعن لضرورة التكيف وتعديل نوازعه الشهوية الجنسية (الليبيدية) بحيث يجد سبلا لإشباعها فى العالم الواقعى، وغالبا ما يتم ذلك بشكل غير مباشر. يحدث فى تلك المرحلة أيضا أن الطفلة/الطفل يهضمان سلطة الأب ويدمجانها فى ذاتهما لتصير الأنا العليا، التى تعمل كعميل داخلى للمحرمات الاجتماعية والأخلاقية. لكن وراء مجال تلك القوانين الكابحة، تظل الرغبات الأولية والنزعات الجنسية المزدوجة تهيمن على اللاشعور. وحيث إن الرغبات اللاشعورية لا يضبطها مبدأ الواقع، فإن ما ينظمها هو الخيال الجامح والأفكار الخيالية التى تثبت فيها الشحنات الشهوانية libidinal القوية. وهكذا يظل اللاشعور دائما قوة هدامة كامنة خلف وعينا بهويتنا النوعية.

وقد اكتشف فرويد من عمله على الأحلام آليتين بدائيتين ينظم بهما اللاشعور أفكاره ويحاول أن يجد سبلا لإخراج ما فيه من شحنات الطاقة الشهوية المكبوتة، بينما يتجنب الرقابة التى تفرضها عليه الأنا العليا. أولى هاتين الآليتين هى آلية أو عملية التكثيف، التى تصير بها أى فكرة أو صورة فى اللاشعور نقطة تؤلف عقدة أو تقاطعا لمجموعة كاملة من الأفكار، والذكريات والرغبات البدائية المكبوتة التى يستدعى بعضها بعضا. والآلية الأخرى هى الإزاحة، التى يتم عن طريقها إزاحة الطاقة الشهوية المرتبطة برغبة لا شعورية معينة من خلال سلسلة من الصور والأفكار الحميدة ، وبهذا يمكنها الإفلات من حاجز الرقابة. إن مفهومى التكثيف والإزاحة مهمان للنقد الأدبى عامة من حيث إن اللغة الشعرية غالبا ما يبدو أنها تفعل فعلها من خلال طرق مماثلة لذلك إلى حد مدهش.

فمثلا، يمكن أن نرى الصورتين الأساسيتين لـ "الوردة" و"المرأة" فى قصيدة وليم بليك William Blake "الوردة المريضة" كمهرب من تسمية الموضوعات المحرمة علنا. كما أن صورة "الوردة" يبدو أنها تعمل أساسًا عن طريق تكثيف معان وأحاسيس متعددة داخلها، بينما تبدو صورة "الدودة" أكثر سيولة، تنزلق من تغير إلى آخر.

يا أيتها الوردة المريضة

إن ذكر الدود(*) الخفى

الذى يطير ليلا

فى العاصفة التى تعوى

قد وجد فراش

المتعة القرمزية

و حبه السرى القاتم

قد دمر حياتك(١٠)

من الصعب ألا نلاحظ أن الموضوعات الظاهرية للقصيدة، الوردة المريضة وذكر الدود الخفى، يعملان كبدائل استعارية لما يبدو بالكاد اهتمامًا متنكرا بالحب الجنسى، بل وربما بالأعضاء التناسلية للإناث والذكور. لو أخذنا الصورة القضيبية لذكر الدود على حدة، فإنها توحى بأن النزعات الجنسية المذكرة تهدد الوردة، لكن الإحساس بالتدمير لا يأتى من صورة ذكر الدود نفسها بقدر ما يأتى من إزاحتها من خلال سلسلة من الصور التى تجعل معناها غامضا، ومتحولا، ومراوغا. إن صفة "خفى" ترتبط على نحو غير مريح بـ "ذكر الدود"، ثم تتحول الصورة إلى "الذى يطير ليلا"، بما يوحى بالعتمة وبشىء وهمى (لكن من المؤكد أن الديدان لا تطير؟). إنه يطير "فى العاصفة التى تعوى" - هنا إحساس بالأسف والعنف يرتبط بالعتمة، لكن له قوة أو بصيرة تكفى كى يكتشف حميمية "فراشك" حيث يكون أثره مرة أخرى "سرًا قاتمًا" ومدمرًا . لكن أقوى تأثير للقصيدة يكمن فيما فيها من تكثيف قوى . فصورة الوردة المريضة مشحونة بشعور مضغوط قوى . وهى فى نفس الوقت تستدعى تصور النزعات

(*) كلمة دودة باللغة الإنجليزية worm محايدة النوع، لكن الشاعر يشير فى الأبيات التالية إلى الدودة بضمير الملكية للمذكر وهو his، ولا تكتمل دلالة الدودة فى تلك القصيدة إلا لو كانت ذكرًا، لذلك ترجمت كلمة worm إلى "ذكر الدود" (المترجمة).

الجنسية للأنثى، وحسية الحب الجسدى ، والأعضاء الجنسية للأنثى، وكمال وجمال الوردة الحقيقية، لكنها تُلَمِّح أيضا إلى العبير الفائق الحلاوة الذى يفوح من المرض، والتفسخ، وربما الخطيئة، والخوف من الموت الذى يُفهَم أنه مخفى فى أعماق الأنثى. ولا تبذل القصيدة أى محاولة للتعامل مع تلك الأفكار المتعارضة تعاملا رشيداً، لكنها القصائد ليست أبدا مجرد تنشيط للاشعور، فهى طبعا أبنية من الكلمات المصنوعة بعناية والمنظمة تنظيمًا شديدا، لكنى آمل أن تساعدنا تلك القصيدة على نقل القوة الكامنة لعمليات الإزاحة والتكثيف من أجل توليد وإفراز القوى الحيوية الشهوية القوية للاشعور وصياغتها فى كلمات تقال. إن حضور هذه الطاقات الفوضوية اللاشعورية وعملها ذى الصفات المنحرفة والهدامة للتملص من التحكم الشعورى هو الذى يشير إلى مدى تقلقل عملية الحفاظ على شعورنا بهوية نوعية واحدة ثابتة. بهذا المعنى، تكون "الذات" دائما مكونة من قوى متعددة تحتمى جميعها تحت لواء اسم واحد: "أنا"، "امرأة"، "رجل".

لكن بينما تحتفى النسويات بهذا المعنى من عدم ثبات هويتنا النوعية الاجتماعية الواعية فى نظرية فرويد، إلا أن تقاريرهن تبدو أنها تلجأ أخيراً إلى الفروق البيولوجية – بل حتى عدم المساواة البيولوجى . إن الآلية التى تدفع الطفل نحو هوية اجتماعية هى القضيب، ويرتبط الوضع المتدنى للمرأة فى النظام الاجتماعى ارتباطا مباشراً بافتقادها لهذا العضو. بقراءة فرويد يصعب تجنب الوصول إلى خلاصة بأن هذا هو العامل المحدد بالنسبة له فى العلاقات الجنسية: عدم امتلاك قضيب يؤكد استمرار خضوع النساء للرجال.

لهذا السبب تحولت النسويات اللاتى أردن السعى للحصول على تفسير تحليلى– نفسى للذاتية النوعية إلى أعمال جاك لاكان. تكمن أهمية لاكان للنقد الأدبى النسوى فى ترجمته لأفكار فرويد إلى نظريات لغوية. يربط لاكان المرحلة الأوديبية بدخول الطفل إلى النظام اللغوى، الذى يزعم أنه يخلع علينا هويتنا الاجتماعية والنوعية. إننا لا يمكننا ان نتعرف على أنفسنا إلا من خلال المصطلحات المتعارضة المتاحة لنا (ولد أو بنت مثلا). هكذا، يرى لاكان أن الهوية الاجتماعية لها دائما طابع خادع –معنى وحيد مقيد مفروض على تعددية وجودنا الفعلى. ولأن اللغة تخضعنا لقانونها على هذا

النحو، يفضل استخدام مصطلح "الذات المتأثرة" "subject" فى هذا الإطار الفكرى على مصطلح "فرد" "individual"(*) . إن كتابات لاكان مشهورة بتعقدها. لهذا السبب ربما ترغبين/ترغب فى تخطى الجزء القادم والانتقال مباشرة إلى قراءة الفصلين الخامس والسادس ، فالأفكار النسوية الموضحة فى هذين الفصلين يمكن قراءتها منفصلة، حتى ولو أن سيكسوس، وإيريجاراى وكريستيفا كلهن يكتبن استجابة للاكان.

## جاك لاكان

رغم أن ميشيل دافعت ظاهرياً عن فرويد فى كتابها "التحليل النفسى والنسوية" Psychoanalysis and Feminism إلا أنه كان من الواضح قوة تأثرها بأفكار لاكان. هذه ليست مفاجأة، لأن النسويات الفرنسيات الراديكاليات صاحبات "التحليل النفسى والسياسة" Psych et Po كن منشغلات بعمق بالفكر اللاكانى حتى ولو أن علاقتهن به كانت دائما علاقة صراع. إن أهم تجديد أتى به لاكان هو إعادة تركيز أفكار فرويد من خلال الاهتمام الشديد باللغة التى كانت محور معظم الأنشطة الثقافية فى فرنسا فى العقود الثلاثة الماضية. تشرح إليزابيث جروز Elizabeth Grosz فى كتابها "جاك لاكان: مدخل نسوى" Jacques Lacan: A Feminist Introduction جاذبية كتابات لاكان فتقول: "إن قراءته لفرويد تؤكد أصالة فرويد وقدرته على الهدم، وتساعد على الدفاع عن التحليل النفسى بشروط نسوية، مما يمكِّن من استخدامه كنموذج مفسر للعلاقات الاجتماعية والسياسية. يمكن استخدام لاكان لشرح مفاهيم سيئة السمعة مثل

(*) تقول العبارة فى النص الأصلى (ص ١٠٠) .

Because language thus subjects us to its law, the term "subject" is used within this framework of thought in preference to "individual".

تتجلى هنا خصوصية اللغة الإنجليزية. فمصطلح subject يرد فى النص الإنجليزى بمعنيين: الأول بمعنى الإخضاع subjection، والثانى بمعنى الذاتية subjectivity ، فهما من جذر واحد فى اللغة الإنجليزية، والأمر ليس كذلك فى اللغة العربية، التى لا يوجد فيها مرادف من كلمة واحدة دالة على هذين البعدين معا، وأجد أن عبارة "الذات المتأثرة" أقرب ما يمكن لما تعنيه كلمة subject فى هذا السياق (المترجمة).

"إخصاء النساء" أو "حسد القضيب" بعبارات اجتماعية-تاريخية ولغوية، أى بعبارات مقبولة سياسياً أكثر من عبارات فرويد الأحيائية (*) (١١).

تطور رأى لاكان فى اللغة من علم اللسانيات البنيوية لفرديناند دى سوسير Ferdinand de Saussure، الذى كانت كتاباته فى بواكير القرن العشرين بداية لاهتمام شديد باللغة على نطاق واسع شمل العديد من مجالات الفكر والمعرفة(١٢). اهتم سوسير بفهم كيف تنتج اللغة المعنى وهى بنية نظامية من العلامات. يجادل دى سوسير فى أن كل العلامات تتكون من جزءين: الدال والمدلول ، وكل علامة لها عنصر بصرى أو صوتى (الدال)، ترتبط به فكرة أو صورة أو مفهوم (المدلول). فمثلا، الدوال البصرية "ك"، و"ل"، و"ب"(**) أو معادلاتها الصوتية، تستدعى لدى المتحدثين باللغة العربية المفهوم المدلول أو الصورة الذهنية لحيوان مستأنس صغير ينبح. ويوضح سوسير أنه لا توجد أى علاقة ضرورية أو طبيعية بين العلامات -الكلمات- والأشياء التى تمثلها فى عالم الواقع - المشار إليه. والرابطة بين العلامة (الكلمة) والمشار إليه (الشىء) علاقة افتراضية تماما؛ من ثم تشير علامات "dog", "chein", "hund" كلها إلى نفس الشىء المشار إليه - الحيوان الواقعى الذى يجرى ويهز ذيله وينبح. فلو كانت هناك رابطة ضرورية أو متأصلة بين العلامة والمشار إليه لكانت هناك علامة واحدة فقط تضاهى ما تشير إليه فى كل أنحاء العالم.

ينبع من هذا إدراك جذرى لوجود انفصال أو فجوة بين عالم الواقع وعالم اللغة. الواقع لا يُنعم على اللغة بالمعنى، لكن نظامنا اللغوى هو الوسيلة التى نتمكن بها من أن نجعل للعالم معنى. فنحن نضع شبكة العلامات على متَّصل الخبرة. ومن العلاقات البنيوية للعلامات ببعضها البعض داخل تلك الشبكة تنتج المعانى . فمثلا ، مفهوم "صغير" لا يدل على شىء إلا فى علاقته الفارقة بـ "كبير"؛ وبالمثل، "شرق" و"غرب"،

(*) الأحيائية biologism هى الأخذ بالتعليلات البيولوجية فى تحليل الأوضاع الاجتماعية (المترجمة، عن قاموس المورد).

(**) الدوال المذكورة فى النص الإنجليزى هى "d", "o", "g" وهى التى تكون كلمة dog وتدل على هذا الحيوان للمتكلمين باللغة الإنجليزية، وقد عربت المثال ليناسب المتحدثين بالعربية (المترجمة) .

و"جيد" و"ردىء" تعتمد كلها على علاقاتها المتعارضة ببعضها البعض. وبشكل أقل وضوحا، لا تكتسب علامة "أصفر" معناها إلا من حيث أنها ليست أزرق، وليست أخضر، وليست برتقاليا وهلم جرا. وعلى مستوى الصوت والمعنى تعمل اللغة فقط كبنية من الفروق. فمعانى الكلمات لا تلازمها من حيث أى صفات داخلية إيجابية تمتلكها، بل من حيث فروقها عن كلمات أخرى. وكما سنرى، فإن إنتاج المعنى من خلال وضع العلامات داخل بنية دالة من الفروق هو محور إدراك لاكان للهوية الاجتماعية.

لكن قبل أن نستمر فى تناول أفكار لاكان قد يفيدنا أن نعزز هذا الرأى فى المعنى كشىء ينتج عن تعارضات أو فروق بالنظر إلى بيان عملى فى جزء من قصيدة كتبتها مايا أنجيلو Maya Angelou ، هى قصيدة "الطائر المحبوس فى قفص" Caged Bird . ليس من الصعب أن نتعرف على التعارضات الثنائية (المفاهيم المتعارضة) التى تكون بنية القصيدة، لكن خذوا فى الاعتبار أيضا كيف تعبر القصيدة فعلا عن الفكرة التى ناقشناها لتونا، إن المعنى مستمد من الفروق، وإن الفروق هى التى تنتج المعنى.

الطائر الحر يتقافز

على ظهر الرياح

و يطفو مع التيار

حتى يصل النهر إلى نهايته

ويغمس جناحه

فى أشعة الشمس البرتقالية

ويجرؤ على ادعاء الحق فى السماء

لكن الطائر الذى يمشى ببطء

فى قفصه الضيق

نادرا ما يتمكن من أن يرى من خلال

قضبانه المصنوعة من الغضب

جناحاه مقصوصان

وساقاه مربوطتان

لذا يفتح حَلْقه ليغنى

الطائر الحبيس فى قفص يغنى

بصوت هزيل خائف

من أشياء مجهولة

لكنه ما زال يتشوق لها

ونغمته تسمع

على التلال البعيدة

لأن الطائر الجبيس فى القفص

يغنى من أجل الحرية(١٢)

من الواضح إن قصيدة "الطائرالحبيس فى القفص" مبنية على التعارضات الثنائية للحرية والحبس، بحيث تجعل صور الفضاء، والحركة، والانفتاح فى المقطع الأول من القصيدة أشد وقعا بواسطة الصور المتباينة للقيود والانغلاق والحبس، وبالتالى تظهر حدة تلك الصور فى المقطعين الثانى والثالث. لكن ما تقوله أنجلو أيضا هو أنه بينما يتمتع الطير الطليق بخبرة الحرية التامة (فهو "يتقافز" و"يطفو") فإنه لا يمكنه أن يدرك معناها، فالطائر الحبيس فى القفص فقط هو الذى يعرف معنى الحرية، لأنه يعرفها كفرق أو كنقص. الطائر الحبيس فقط هو الذى يدرك معنى الحرية، ومن ثم "يغنى" لها.

لنعود إلى لاكان، ولنبدأ بتقريره عن المرحلة الأولى من الطفولة السابقة للمرحلة الأوديبية: مرحلة التماهى النرجسى مع جسد الأم. يعطى لاكان هذه المرحلة اسما آخر هو "المرحلة التخيلية" ليؤكد الطبيعة الخيالية لعلاقة الطفل بعالمه قبل أن يكتسب اللغة، أو مفهوم الذات، أو يذعن لمتطلبات مبدأ الواقع. عندما يفكر لاكان فى تلك المرحلة فإنه يوسع فهم فرويد للمهمة العويصة وغير الثابتة التى يواجهها الرضيع فى بناء معنى الذات. كيف يحقق الطفل فصل الذات عن الأم/الآخر، ذلك الفصل الضرورى لأى إدراك لهوية محددة؟ يقترح لاكان أن هذه العملية الطويلة تبدأ فيما يسميه "مرحلة المرآة" mirror phase ، التى تبدأ عند حوالى سن ستة شهور من العمر[١٤]. وخلال تلك المرحلة يكتسب الرضيع/تكتسب الرضيعة مفهوما تخيليا عن الذات ككائن جسدى يحتمل الانفصال عن غيره. هذه شارة عقلية وبصرية مميزة للذات كصورة تأملية يمكن أن تنشأ فى هيئة انعكاس فعلى فى المرآة، أو انعكاس فى عينى أمه/أمها، أو حتى صورة للذات منعكسة على طفل صغير آخر/طفلة صغيرة أخرى.

لكنه دائما شكل من أشكال الإدراك المغلوط حيث إن علاقة الطفل/الطفلة بالعالم ما زالت تخيلية، وخيالية. والطفل/الطفلة يكسو/تكسو صورة الذات هذه برغبة نرجسية وبانعكاس مأمول للكمال الذاتى والقدرة الكلية . كل هذا يختلف اختلافا شديدا عن الحالة الفعلية للطفل/الطفلة المعتمد/المعتمدة اعتمادا تاما على أمه/أمها والذى تنقصه/تنقصها تماما أى قدرة على التآزر الحركى . أما الذى يحققه الطفل/تحققه الطفلة فى التماهى المرآوى فهو إدراك تخيلى للذات، يفتح الطريق نحو تحقيق هوية اجتماعية فى النهاية. لكن الطفل يدفع/الطفلة تدفع ثمنا غاليا لهذا؛ فقد حدث انشقاق جذرى بين الهوية المثالية المتخيلة والذات الحقيقية التى أدركت ذلك المثال المنعكس فى المرآة. وهكذا، فالهوية الذاتية لدى لاكان تبنى على سراب منذ بدء التصريح بها، وهو ما يسميه مثال الأنا. هذه الذات التخيلية المكسوة برغبة نرجسية، تطارد اللاشعور فيما بعد كحلم بوحدة الذات والكفاءة الذاتية. وسنظل طوال الحياة نطارد هذا الخيال عن ذات "حقيقية"، "أصيلة"، نظل نسعى نحوها لكننا لا نجدها أبدا

فى سلسلة مزاحة من المثاليات الثقافية المنعكسة، مثل البنات الصغيرات الطيبات، والأولاد الشجعان، والأمهات الخارقات، والرجال القادرون على إدارة دفة الأمور، والنجوم نوى الجاذبية الجنسية. فالهوية لدى لاكان هى سلسلة من إزاحات الرغبة لإعادة توحيدها بمثال أنا نرجسى تخيلى .

لكن عملية بناء الذات كهوية اجتماعية، التى تبدأ عند مرحلة المرآة، لا يكتمل تحققها إلا بحل الأزمة الأوديبية. بالنسبة لفرويد، ينتج عن خوف الطفل/الطفلة من الإخصاء خضوعه/خضوعها لمبدأ الواقع، ومن ثم دخوله/دخولها فى النظام الاجتماعى. أما بالنسبة للاكان فيجب أن يواكب هذا دخول الطفل/الطفلة فى النظام اللغوي، حيث إن الأمر كما تقترح اللسانيات السوسيرية، أمر شبكة اللغة التى تفرض النظام على ما كان سيكون لولاها سيالا غير متميز من الخبرات. يمكننا أن نعرف فقط ما الذى نمثله -ما الذى يمكن أن نرمز إليه- لأنفسنا وهذا هو السبب فى أن لاكان يسمى اللغة "نظام رمزى". يعنى "النظام الرمزى" ببساطة البنية الشاملة للمعنى لدينا .

وبينما يظل الطفل (أو الطفلة) محبوسين فى توحدهما مع أمهما تُلَبى جميع احتياجاتهما، لذا لا حاجة لهما للكلام. تولد ضرورة الكلمات من الحرمان؛ ففقد الأم فقط هو الذى يزج بالطفل (أو الطفلة) إلى اللغة ليطلبا (يرمزا إلى) ما لم يعد لديهما. وطوال ما يبدو الثدى جزءا لا يتجزأ من عالم الطفل/الطفلة المتساوى الامتداد فى نفس الزمان والمكان فلا حاجة لهما بأن يطلبانه. فالكلمات تسمح لنا بأن نمثل الأشياء الغائبة. والخوف من الإخصاء، المغروس فى سلطة الأب، يفصل الطفل/الطفلة عن جسد الأم، وهكذا يفرض الحرمان الذى يغصب على الطفل/الطفلة أن يتكلما ناطقين بما يحتاجانه، أى يغصب عليهما الدخول فى النظام الرمزى . بهذا يدرك لاكان اللغة على أنها مبنية على أساس النقص أو الفقد. وهو يجادل فى أن القضيب هو الدال (ويسميه الدال المتعالى) على هذا الحرمان حيث إنه يمثل قانون الأب الذى يفرض على الطفل/الطفلة فقد الأم. وهكذا تكون اللغة هى قانون الأب، نظام لغوى تبنى فيه دائما بالفعل هويتنا الاجتماعية والنوعية. يقول لاكان إننا حتى قبل أن نولد فإن اللغة

"تتوقعنا"؛ فنحن موضوعون بالفعل فى شبكة فروقها كـ "ابن" أو "ابنة"، "ولد" أو "بنت"، وهلم جرا. يعنى دخول النظام الرمزى وضعنا فى موضع الذات/الخاضعة داخل بنية المعنى التى ترمز إلى القانون الأبوى، وهو وضع مقيّد وكابت.

يؤدى الدخول فى اللغة -عند لاكان- إلى ظهور اللاوعى. تكبت السلطة القضيبية الرغبة فى الأم مع كل الانحرافات الشهوية الجنسية الفوضوية المميزة للمرحلة ما قبل الأوديبية. وتصير اللغة الوسيلة التى يمكن بها إعادة توجيه الرغبات المحرمة إلى أهداف اجتماعية واقعية. لكن بهذا المعنى، تسىء كلماتنا دائما تسمية ما نريده؛ فما نريده/نرغبه هو منذئذ أمر محرم (تابو). تسيل الرغبة اللاشعورية من خلال الفجوة التى توجد فى حديثنا بين ما يمكننا وما لا يمكننا قوله أو ما لا يجب أن ينطق باسمه. يربط لاكان بين تلك الفجوة أو الشق وبين التقسيم السوسيرى للعلامة (الكلمة) إلى دال ومدلول. يوضح لاكان أن الدال ينزلق عبر سلسلة من المدلولات. يقدم هذا وصفا لغويا لآليات الإزاحة والتكثيف البدائية التى وصفها فرويد. فمثلا، يمكننا أن نقول عن قصيدة "الوردة المريضة" إن سلسلة من المدلولات (المعانى) تنطلق من الدال "الوردة". وما يقول الطفل أو البالغ/الطفلة أو البالغة إنهما يريدانه يعطى اسما لشىء فى النظام الاجتماعى، لكن الرغبات اللاشعورية قد فقدت موضوعها (جسد الأم ما قبل الأوديبى) وبذا لا يمكن إشباعها. لهذا السبب لا يمكن للكلمات (أو بمعنى أدق للدوال) أن يكون لها معنى ثابت وحيد؛ فمعانيها (مدلولاتها) تنزلق باستمرار على سلسلة لا نهائية من الإزاحات. فعندما أقول "أنا" فإن ما أدل عليه ليس فقط هوية اجتماعية متماسكة ظاهريا يمكننى أن أعْرِف وأسمى نفسى عن طريقها، لكنى أدل أيضا على السلسلة الفوضوية الملتبسة للرغبة، أى على لا شعورى .

فلنتحول إلى الأدب لبيان بعض هذه الأفكار النظرية بأمثلة عملية. يكاد يكون من المؤكد إن رواية "إلى الفنار" To the Lighthouse لفرجينيا وولف قد تأثرت بوعيها بالتحليل النفسى الفرويدى ، وأنها تبدو من عدة سبل إرهاصا بتأكيدات لاكان اللغوية. فى الصفحات الأولى من الرواية، تمثل الشخصيتان الرئيسيتان، السيد والسيدة رامزاى Ramsay ، كأنهما واقعان فى شرك صراع أوديبى مع ابنهما الأصغر جيمس.

ما زال جيمس متشبثا بالمرحلة الأمومية التخيلية ما قبل الأوديبية، وهكذا "لا يمكنه فصل هذا الشعور عن ذاك؛ إنه لم يؤسس بعد بصلابة شبكة اللغة التى تمكنه من التفرقة بين الأشياء فى عالمه[١٥]. يتساوى مع ذلك أنه رغم تأدية الكلمات فعلا لوظيفتها فى وضع أهداف اجتماعية واقعية -"الذهاب إلى الفنار"- بدلا من الرغبات المحرمة فى الاتصال الجنسى بالمحارم، إلا أن انفصال الدال عن المدلول لا يزال حدا قابلا لأن تخترقه تلك الرغبة بسهولة. فـ "الذهاب إلى الفنار" بالنسبة لجيمس يؤدى له وظيفة الإزاحة الوحيدة الواضحة لتحقيق رغبة محرمة تخيلية فيما قبل - ودائما إلى ما بعد - مبدأ الواقع. لهذا السبب تغمره فورا كلمة "نعم" التى تقولها أمه ردًا على تعبيره عن رغبته فى الذهاب إلى الفنار بـ "بهجة تفوق المعتاد". لكن هذا الوعد الأمومى بإتمام النشوة يعطله فورًا التحريم الأبوى :

> قال ابوه الواقف أمام نافذة غرفة الجلوس: "لكن، لن يكون هذا جيدا".
>
> لو توفر حينئذ فى متناول جيمس بلطة أو قضيب حديدى من النوع الذى يستخدم لتقليب النار فى المدفأة أو أى نوع آخر من الأسلحة، ما تردد فى التقاطه وجرح والده فى صدره جرحا بليغا يقضى عليه[١٦].

وطوال القصة تسهب وولف فى نظم المعانى المتعارضة التى يعمل فى إطارها السيد والسيدة رامزاى، وتشير إلى كيف أن السلطة والقوة تنتميان فقط لشكل الخطاب الذى يزعم السيد رامزاى إنه يخصه وحده. وفى النص، تؤكد اللغة المذكرة باستمرار امتلاكها التام لـ "الحقيقة"، و"العقلانية"، و"الوقائع" و"المعرفة". وعندما تغامر السيدة رامزاى بالتشكك فى هذا المجال ذى الامتيازات بأن تسأل زوجها كيف يتأكد إلى هذه الدرجة من معرفة إن السماء ستمطر غدا، فإنها تتحدى أسس القوة الأبوية ذاتها - احتكار تلك القوة لـ "الحقيقة" و"المعرفة". حقا، إن عنف استجابة السيد رامزاى مقياس لجدية تحديها لتلك السلطة:

> لقد استمد طاقة من اللاعقلانية الشديدة لتعليقاتها، وحماقة عقل النساء ... لقد طارت فى وجه الوقائع، وجعلت أطفاله يأملون فيما لا جدال فى استحالته أبدا، ونتيجة لذلك كذبت. لقد ركل درجة السلم الحجرى بقدمه. وقال "عليك اللعنة"[١٧].

وفى القسم الأعظم من الرواية يظل جيمس حبيس كراهية وخصومة ضد أبيه. ولا يحل صراعه الأوديبى إلا فى نهاية القصة حين يلبى السيد رامزاى، الأب، رغبة ابنه، بأن يأخذه هو وأخته كام Cam إلى الفنار. ويقوم جيمس بالرحلة وهو فى حالة غضب واعتراض دائم على أبيه، ويفكر القهقرى فى اشتياقه فى طفولته للفنار كصورة للرغبة الإغوائية. "كان الفنار حينئذ برجا فضيا يبدو مضببا وله عين صفراء تنفتح فجأة وبنعومة فى المساء". أما الآن وبينما هم يقتربون منه، "استطاع أن يرى ... البرج، قويا ومستقيما؛ واستطاع أن يرى أنه مخطط بالأبيض والأسود؛ ... إذن كان هذا هو الفنار، أكان هو؟ لا، فالآخر كان أيضا الفنار. لأن لا شىء يكون مجرد شىء واحد. الآخر كان الفنار أيضا"[١٨].

تمثل وولف جيمس هنا على أنه يفهم الطريقة التى تزدوج بها اللغة على الأقل دائما لخدمة اللاوعى. إن الفنار يدل على رغبته التى طال كبتها للأم/الآخر، حتى ولو كانت رغبته تنطق باسم شىء مادى فى العالم الاجتماعى. عند هذه النقطة من رحلة جيمس، ما زال يبدو أكثر انجذابا للفنار التخيلى بـ "عينه التى تفتح وتغمض" مثل نبضة من نبضات الرغبة[١٩]. لكن بينما يتصاعد إيقاع العبور للفنار يتماهى جيمس أخيرا مع أبيه فى نفس الوقت الذى يعيد فيه معنى الفنار تغيير وجهته. إن ازدواجية الدال التى أدركها جيمس تُكبَت مرة أخرى، ويكتسب جيمس إدراكًا بهوية وحيدة محددة، للشىء ولنفسه فى إطار نظام رمزى :

> هكذا كان الأمر، فكر جيمس. الفنار الذى رآه المرء عبر الخليج طوال تلك السنوات؛ كان برجا شامخا قائما على صخرة جرداء. لقد أشبعه. وأكد شعورا خفيا لديه عن شخصيته هو نفسه ... نظر إلى أبيه الذى كان يقرأ بحزم وساقاه ملتفتان ببعضهما بشدة. وتقاسما تلك المعرفة[٢٠].

ومن هنا فصاعدا، سيتصرف جيمس كوريث لقانون الأب، فيتخذ موقعه فى النظام الرمزى ويؤكد لغته كخطاب الحقيقة، خطاب الواقعة الخالى من التناقض، وخطاب المعرفة الإجمالية، ويكبت إدراكه لانزلاق الدال بحيث "لاشىء يكون مجرد شىء واحد". لكن ماذا عن كام، شقيقته؟ مما له دلالة إن وولف لم تذكر أى كلمات

تمثل علاقتها بالنظام الرمزى . جيمس يمكنه أن يحقق تماهيه مع هذا النظام من خلال تماهيـه مع الأب، مع القـضـيب . يجـادل لاكـان فى إنه لا يمكن أن يوجـد مـثل هذا التمـاهى لدى النساء؛ فـهن يبقين دائمـا مـهمشات داخل اللغة وبواسطتها. هذا على ما يبدو هو مـا يقتـرحـه نص وولف أيضـا، حيث إن السيدة رامزاى لم تُعطَ أى اسم غير اسم زوجـهـا. و"السـيـدة رامـزاى" من دوال نـص إلى الفنار To the Lighthouse ، وربما كانت أكثر من "الفنار" تكثيفا للمعانى الضمنية المتعددة أو المدلولات. لكن فى العالم الاجتماعى للرواية ، لا يشير اسمها إلا إلى موقع يسميه النظام الأبوى – زوجة السيد رامزاى .

نصل الآن إلى خلاصة تبدو سلبية بالنسبة للنسـاء كخلاصة فرويد. يصر كل من فرويد ولاكان على إن المجتمع هو الذى يبنى النوع، وأن النوع ليس مصيرا مقسوما. ويؤكد لاكان – حتى أكثر من فرويد– على الطبيعة غير الثابتة والمؤقتة لكل هوية ذاتية. لكن يبدو أن نظرياته تطلق سراح النسـاء من البيولوجيا لتحبسـهن فى شكل آخر من أشكال الحتمية. فبدلا من عدم تملك النساء لقضيب مما يجعل من تدنى مكانتهن أمرا محتوما، يقدم لاكان تنظيراً لنظام رمزى يفرض على النساء تدنيًا لا يمكن مقاومته بنفس القدر. إن عملية بناء هوية اجتماعية هى العملية التى تضعنا اللغة بمقتضاها فى مكاننا المتوقع فى إطار قانون الأب. يصر لاكان على إن القـضيب كرمز أو دال لهذا النظام لا يتطابق مع العضـو الذكرى الواقـعى ؛ إنه يمثل فقط النقص (الأمومى) الذى ينتج اللـغة بأسرها. من ثم ينتجنا كذوات. لكن مفهوم الإخصاء، الذى تعتمد عليـه فكرة النقص، يبدو فى النهـاية أنه يجب أن يستـمد من الامـتلاك الفـعلى لعضـو الذكورة.

فى الفصلين القادمين سنوضح كيف أخذت النسويات نظريات لاكان، وتحدينها، وانتحلنها . لكن من المفيد أن نذكر أنفسنا بأن نظرية التحليل النفسى تقدم وصفا أكثر ممـا تقـدم توصية . من المؤكد إن تقرير لاكان عن تهميش النساء فى النظام الرمزى قد يبصرنا بمعنى الاغتراب الجذرى عن اللغة والثقافة الذى عبرت عنه الكثير من النساء. ويمكننا أن نجلب تلك البصيرة إلى دراساتنا عن لغة وكتابة النساء دون أن يتعين علينا

بالضرورة أن نقبل نظرية الحتمية اللغوية التى قال بها لاكان كلها. فمثلا، قصيدة التمثال The Colossus لسيلفيا بلاث تبدو أنها تستسلم لأن تُقرأ كاستعارة ممتدة لتهميش النساء من التراث اللغوى والثقافى الأبويين. توصل المتحدثة الأنثى فى القصيدة (الشخصية) إحساسًا بالاستبعاد المنهزم من نظام عتيق مترامى الأرجاء ومستعص على الفهم. لكن لغة وخيالات القصيدة (التى هى لغة بلاث) تبنى مشهدا وقحًا لا يقاوَم ، يضارب اليأس الذى اعترفت به الشخصية التى تمثلها القصيدة وخضوعها. وبينما تلمح بعض الصور والعبارات إلى اغتراب المرأة فى القصيدة وتشهد على رغبتها فى التصالح والانتماء، نتعرف أيضا على لغة ونبرة معارضة تلقى على كل العمل ضوءا ساخرا ومتهكما.

التمثال

لن أصل أبدا إلى تجميع كل أجزائك بالكامل،

مقسما، وملصقا، ومتمفصلا بدقة.

نهيق البغل، وقباع الخنزير، وقوقأة الفاسق

تخرج من شفتيك العظيمتين.

إن الأمر أسوأ من فناء الزريبة.

ربما تعتبر نفسك هيكلا لهبوط الوحى ،

فما للموتى، او لهذا الإله أو ذاك.

لقد عملت لمدة ثلاثين عاما حتى الآن

لرفع الطمى من حلقك.

ولست أحكم الناس.

أبنى درجات سلالم صغيرة من أوعية الغراء ودلاء الليزول

وأزحف كنملة حزينة
على الفدادين المعشوشبة لحاجبيك
لأصلح صفائح جمجمتك الضخمة
وأنظف الهضاب الجرداء لعينيك.
سماء زرقاء خارجة من الأورستيا
تتقوس فوقنا. آه يا أبي، أنت بذاتك
قوى وتاريخى كالمنبر الرومانى.
إنى أفتح وعاء غذائى على تل من السرو الأسود
وعظامك المحززة وشعرك الشائك مبعثران
فى فوضاهما القديمة على خط الأفق.
الأمر يحتاج لأكثر من ضربة صاعقة
لخلق مثل هذا الدمار.
لقد جلست القرفصاء طوال ليال فى التجويف القرنى
لأذنك اليسرى، لأحتمى من الرياح
أعد النجوم الحمراء والتى بلون القراصيا.
الشمس تشرق تحت عامود لسانك.
ساعاتى متزوجة بالظل.
لم أعد أنصت لصرير عارضة السفينة
على الصخور البيضاء للمرفأ[٢١]

القصيدة توصل بالتأكيد إحساسًا بالمقياس القزمي للمرأة الفرد حين يوضع مقابل نظام لا مبال وطارد، يمتد من السماء المقوسة حتى خط الأفق. وقد أنفقت المرأة حياتها (ثلاثين عاما) كما تقول القصيدة، فى محاولة شاقة لكنها غير مثمرة لإضفاء معنى على لغة الوحى الخارجة من "الشفتين العظميين" للسلطة الذكورية، لكنى "لست الأحكم". ورغم أنها قامت بعملها الشاق فى محاولة لإصلاح وإلصاق "الفوضى القديمة"، إلا أن عملها هذا لا يقدم لها إلا جزءا تشغله بوضع اليد يكفى لجلوس القرفصاء "لتحتمى من الرياح". لكن مما يتعارض مع هذا الإحساس بالتوق التصالحى للتواصل والارتباط، أن المرأة تدرك التمثال - رغم مقاييسه المخيفة - كشىء أبله، وتدرك لغته على إنها لا تزيد عن "نهيق بغل" و"قباع خنزير". إنه ينتمى للماضى، وقد حان الوقت لأن تكف المرأة عن إصلاحه، وأن تبحث عن عالم فى مكان آخر، وأن تكف عن الإنصات إلى "صرير عارضة السفينة / على الصخور البيضاء للمرفأ". ويكمن التوازن الساخر للقصيدة بالضبط فى الأصالة الشديدة للغة بلاث التى تنطق بشكل مثير بإحساس المرأة بالضعف. قد تشعر الشخصية بأنها غير مؤثرة، لكن الشاعرة ليست كذلك بكل تأكيد. وهكذا تصوغ القصيدة المعنى اللاكانى لتهميش المرأة لصالح النظام الرمزى فى شكل درامى ، وتدحضه بشكل فنى . لهذا السبب قد يبدو أن الاقتباس التالى من هيلين سيكسوس Hélène Cixous - التى ستناقش أعمالها فى الفصل الخامس - يقدم تقريرا وافيا أكثر مما سبق عن علاقة المرأة الأليمة باللغة:

> كل امرأة تعرف عذاب النهوض كى تتكلم. دقات قلبها تتسارع، وتضيع منها الكلمات تماما أحيانا، وتنسحب الأرض واللغة من تحت قدميها - هكذا تكون محاولة المرأة لأن تتكلم فى جمع عام -أو حتى تفتح فمها- عملا بطوليا جريئا، وتجاوزا كبيرا. وهى تواجه كربا مزدوجا، لأنها حتى لو تجاوزت، فستقع كلماتها دائما تقريبا فى آذان الذكور الصماء، التى لا تسمع من اللغة إلا ما يتحدث بصيغة المذكر(٢٢).

## ملخص لأهم النقاط

١- التفسير البيولوجى للنوع يربط مصير النساء بأجسادهن، بينما تقدم نظريات التحليل النفسى أقوى تفسير متاح حاليا للنوع كشىء مؤسس اجتماعيا، وليس فطريا موروثا.

٢- الاكتشاف الهام لفرويد هو : نحن نولد مزدوجى الميل الجنسي؛ و"الأنوثة" و"الذكورة" يتأسسان بصعوبة، وهما ليسا آمنين أبدا. الأم هى أول حب قوى فى حياة الأطفال من الجنسين، وهم / هن يدركونها على أنها جزء من أجزاء أجسامهم/ أجسامهن، وليست كائنا منفصلا.

٣- الانفصال عن الأم ضرورى لإنجاز الهوية الذاتية. الخوف من الإخصاء يجعل الصبيان الصغار يكبتون رغبتهم المحرمة فى الأم ويتماهون مع الأب. هذا "الحل" للصراع الأوديبى يبنى الهوية المذكرة الإيجابية "الطبيعية" للصبى .

٤- البنت الصغيرة "تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها على ذلك، وتتحول إلى أبيها كموضوع بديل للحب. وهذا يبنى الهوية المؤنثة السلبية "الطبيعية" للبنت.

٥- الاكتشاف الهام الآخر لفرويد هو اللاشعور. الرغبات المحرمة والدوافع الشهوية الجنسية يتم كبتها فى المرحلة الأوديبية، لكنها تتملص من رقابة الوعى عن طريق عمليتى "الإزاحة" و"التكثيف". هذه الطاقات اللاشعورية تضمن أن تظل هويتنا النوعية الاجتماعية دائما مقلقلة وغير ثابتة .

٦- يعيد لاكان قراءة فرويد فى ضوء اللسانيات البنيوية التى ترى اللغة كشبكة من المعانى (بنية من الفروق) مفروضة على متصل الخبرة .

٧- يضع لاكان نظرية "مرحلة المرآة" التى تبدأ مرحلة الانفصال عن الأم: هذه النظرية تعكس صورة خيالية نرجسية للذات. يكتمل الانفصال عند المرحلة الأوديبية عندما يكتسب الطفل/الطفلة اللغة، ويسعى للبحث عن "ذات" مرغوبة فى المثاليات الاجتماعية التى يقدمها له نظام المعانى .

٨- اللغة تدل على السلطة الأبوية (القضيبية) التى تحرم الرغبة المحرمة فى الأم. لذا، لا يمكن أبدا أن تتماهى النساء مع سلطتها، وهن دائما مغتربات عن نظام المعنى الخاص بها - النظام الرمزى .

٩- الانفصال عن الأم يبنى الوعى الذى "يسكن" اللغة. الكلمات "تزدوج": فهى تنطق باسم أهداف اجتماعية مقبولة لكنها "تتحدث" أيضا برغباتنا. "الأنا" هى ذات اجتماعية تسمى (على نحو مغلوط) لاشعور مرغوب.

### اقتراحات بمزيد من القراءات

Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, pt. pp.5 - 119

Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism, pp.9 - 36

Elizabeth Crosz, Jacque Lacan: A Feminist Introduction فى هذا الكتاب وصف تفصيلى لنظرية لاكان، مقسمة إلى موضوعات منفصلة تحت عناوين واضحة، مع ملخصات مساعدة.

John Sturrock ed., Structuralism and Since. يحتوى هذا الكتاب على فصل عن لاكان (ص: ٦١١ - ٣٥).

# هوامش

(١) Stevenson,"Writing as a Woman", in Jacobus ed Women Writing and Writing about Women, p.147 . تستطرد ستيفنسون قائلة: "سواء كان للأفضل أم للأسوأ، فالكاتبات والكتاب في الغرب، في نهايات القرن العشرين، يشتركون في وعي واحد. فلغتهم ولغتهن انعكاس، بل حتى تحديد لهذا الوعي".

(٢) يوجد تقرير مؤثر يمزج بين علمي الاجتماع والتحليل النفسي لتفسير الهوية النوعية معبرا عنها بدور الأمومة لدى النساء مقابل الدور الإنجابي المحض في Chodorow, The Reproduction of Mothering. تزعم تشودورو أن من الممكن تغيير الهويات النوعية إذا اضطلع الرجال كما تضطلع النساء بـ "الأمومة".

(٣) Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p. xv.

(٤) للاطلاع على تقارير الجماعات النسوية المختلفة في فرنسا في نهايات سبعينات القرن العشرين، بما فيها "Psych et Po"، انظري/انظر Marks and de Courtivron eds New French Feminisms, pp.Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue, pp.61 - 90

(٥) وهو ينبع على الأرجح من التبسيط المخل في الجدل الذي تطرحه موي في كتابها المؤثر السياسات الجنسية/النصية Sexual/Textual Politics.

(٦) Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p.17

(٧) Sigmund Frued, Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" (1952) in On Sexuality, p. 336

هذا المجلد فيه معظم الكتب الأساسية لفرويد عن موضوع الجنس.

(٨) المرجع السابق ص ٣٣٧ .

(٩) المرجع السابق ص: ١٤٢ .

(١٠) Blake, The Complete Poems, pp.17 - 216

(١١) Grosz, Jacques Lacan, p.9

(١٢) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique generale (Paris. 1916). (1974) TR. W. Baskin, as Course in General Linguistics.

للاطلاع على مدخل مفيد لكتابات دي سوسير انظري/انظر Hawkes, Structuralism and Semiotics; Jefferson and Robey eds., Modern Literary Theory; Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.

(١٣) Angelou, And Still I Rise, p. 72

(١٤) Lacan,"The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in Ecrits, pp.1 - 7

(١٥) To the Lighthouse, p. 5

(١٦) المرجع السابق ص ٦.

(١٧) المرجع السابق ص ٣٧ – ٣٨ .

(١٨) المرجع السابق ص ٢١١ .

(١٩) المرجع السابق.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٣١ .

(٢١) Plath, Collected Poems, p. 129

(٢٢) Cixous,"The Laugh of the Medousa", in Marks and de Courtivron eds., New French Feminism, p. 152

# الفصل الخامس

# الكتابة كامرأة

## هيلين سيكسوس، ولوس إيريجاراى والكتابة المؤنثة

رأينا فى الفصل السابق أن فرويد ولاكان قد أخذا من النساء باليسار ما قدماه لهن باليمين بينما كانا يقطعان العقدة الجوهرية التى تربط الهوية النوعية بالجنس البيولوجى . ربما كانت الهوية بناءً اجتماعيًا مقلقلا – فعند لاكان أى إحساس بالذات كوحدة متماسكة أو أحادية يعتبر مخادعة – لكن مهما كانت قلقلة وهشاشة العملية التى تنتج الهوية الاجتماعية النوعية، يدركها لاكان كتنفيذ لا رجعة فيه للخضوع الهيكلى للنساء. فالنساء يوضعن فى مكانهن فى النظام الاجتماعى للمعنى منذ دخولهن إلى اللغة، وتعلمهن أن يسمين أنفسهن نساء .

بافتراض صحة تلك الآراء، لماذا تتعب النسويات أنفسهن مع نظرية التحليل النفسى للذكور؟ هناك أسباب وجيهة لذلك فى اعتقادى ، لأن انخراط النسويات فى التحليل النفسى قد أنتج بعض الوسائل القوية والأصيلة للتفكير فى اللغة وبناء هوية مؤنثة. لقد واجهت النسويات مجالين محوريين ومرتبطين ببعضهما من فكر لاكان وتشككن فيهما: وصفه السلبى للذاتية المؤنثة ، وإدراكه للغة كنظام يلخص ويقرر نظام المعنى – النظام الرمزى. إن ما يجعل اللغة مهمة على وجه الخصوص للنقد الأدبى النسوى هو وضعها المحورى فى الجدال. وقد ركزت النسويات العاملات فى هذا الإطار اهتمامهن على الارتباط ما قبل الأوديبى الشديد بين الطفلة/الطفل وأمها/أمه بدلا من أن يركزن –كما فعل فرويد ولاكان– على العلاقة الأوديبية مع الأب الذى يضع

المحظورات، وذلك فى محـاولة منهن لإعـادة النظر فى النظام الأبوى. وقـد سـعت النسويات إلى إنشاء قاعدة لنظام لغوى معارض على أساس خبرة الحب الأولى مع الأم، وهن بهذا، يتحدين ما يرينه تمحوراً حول القضيب فى وصف فرويد ولاكان للنظام الرمزى.

إنى أكـتب هنا عن "النسـويات"، لكن المنظِّرات الثـلاث اللاتى سـأناقش فـى هذا الفصل والفصول التالية استـجاباتهن لنظرية التحليل النفسى التى وضـعها ذكور كنَّ كلهن متوجسات من هذا المصطلح. كما أن رد فعلهن لنظرية التحليل النفسى حتى فى داخل فرنسا فقط كان متنوعا، بحيث لا أجد مفرا من اختيار أعمال لوس إيريجاراى Luce Irigaray، وهيلين سيكسوس Hélène Cixous، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva لتبسيط هذا التنوع[١] .

## تفكيك النظام الرمزى: إيريجاراى وسيكسوس

لقـد تحـدت لوس إيريجـاراى التـحليل النفـسى تحـديًا جـذريًا بهـدفين: كـشف الأيديولوجيـة المذكـرة المحـفـورة فـى جـمـيع انحـاء نظام المعنى الذى لدينا (النظام الرمزى)، وبناء نظام مؤنث للمعنى تنتج عن طريقه هوية جنسية إيجابية للنسـاء . فى سعيها لتحقيق الهدف الأول، تجذب إيريجاراى الانتباه إلى ما تسميه "منطق التماثل" logic of sameness الذى يفـعل فـعله داخل كل أشكال اللغـة السـائدة. وتعنى إيريجاراى بـ "منطق التماثل" أن الواقع الاجتماعى يحتوى على خصوصيتين نوعيتين (الرجل والمرأة)، لكنه يظل يجمعـهما بشكل متواصل فى وحدة واحدة متماثلة: "لقد [جُعل] الرجل مقياس الأشياء جميعا". ونظرية التحليل النفسى ليست إلا مثالا واحداً لهذا، لكنهـا مثـال مفيـد لتحقيق غرضـها حيث إنها تعبر عن التمحور حول القضيب أو "منطق التماثل" بطريقة صريحة جدا. وفى عملها الكبير "المرآة المعدنية للمرأة الأخرى" Speculum of the Other Woman (١٩٧٤)، تورد إيريجاراى تعليقات توضيحية مفصلة – وغالبا ما تكون ساخرة عن قصد شرير – على كتابات فرويد، وكيف بنيت نظريته عن الجنس، وكانت النتيجة أنها أتت ممثلة لجنس واحد فقط. فهناك الذكورة وهناك غيابها:

"المؤنث" يوصف غالبا بلغة النقص أو الضمور [ فرويد يرى أن البظر قضيب ضامر] ، كالجانب الآخر من الجنس الذى يمتلك وحده احتكار القيم: جنس الذكور. من هنا يأتى "حسد القضيب" المعروف والمشهور. كيف يمكن لنا أن نقبل فكرة أن التطور الجنسى للمرأة محكوم كله بافتقادها لـ ... العضو الذكرى ، ومن ثم بتشوقها له؟ هل يعنى هذا أن النشوء والارتقاء الجنسى للنساء لا يمكن تحديد سماته بالرجوع للجنس الأنثوى نفسه؟ إن كل تصريحات فرويد التى تصف حالة الجنس المؤنثة تتجاهل حقيقة أن جنس الإناث قد تكون له "خصوصيته"[٢] .

وهى توضح أن فرويد لم يتساءل أبدا عن تأثيرات ضمور الثديين عند الذكور. فتفكيره فى الجنس محاط تمامًا بإطار من المفاهيم المذكرة: منطق تماثل ، "كحامل لبطاقة عضوية فى "أيديولوجية" لم يتشكك فيها أبدا ، يصر على أن اللذة الجنسية المعروفة كلذة مذكرة هى نموذج كل أنواع اللذات الجنسية"[٣]. هكذا يبنى تنظيره للأنوثة نموذجًا للجنس عند النساء يعمل فقط على تأكيد أولوية الذكورة. نتيجة لذلك، يصير مفهومه عن الأنوثة مرآة فارغة تعكس الجنس لدى الذكر كوجود. ولأن المرحلة الأولى من حياة الرضع مزدوجة الجنس، يصف فرويد البنت فى المرحلة ما قبل الأوديبية بأنها "رجل صغير"؛ لكنه لا يفكر طبعا فى وصف الولد فى المرحلة ما قبل الأوديبية بأنه "امرأة صغيرة". وهو يستخدم مصطلح "مذكر" ليصف الحالة الجنسية الإيجابية للبنت فى تلك المرحلة . بعبارة أخرى، الحالة الجنسية الإيجابية مذكرة فى المقام الأول فى عرف فرويد ، و"اكتشاف" النساء لما لديهن من "نقص" يؤدى فى خطاب التحليل النفسى وظيفة تعزيز الذكورة وإضفاء القيمة عليها باعتبارها الاكتمال عن طريق امتلاك القضيب والقوة. فى منطق التماثل هذا، تحرم المرأة من أى تمثيل لها كوجود، إنها فقط ليست رجلا: "الرجل الصغير الذى تكونه البنت الصغيرة، لابد أن يتحول إلى رجل تنقصه صفات معينة"[٤] . تعترف إيريجاراى بأن فرويد صريح فى إسهابه هذا الرامى إلى نزع أسلحة المرأة ، وأن صراحته تسمح لنا بالتعرف على المنطق الذى يبنى خطاب التحليل النفسى، بل يبنى أيضا جزءًا كبيرًا من الفكر الغربى.

فى كتاب المرآة المعدنية للمرأة الأخرى The Speculum of the Other Woman، تقتفى إيريجاراى جذور هذا المنطق المنتشر، منطق التماثل الذى تضرب جذوره فى تراث التأمل الفلسفى بدءًا من أفلاطون. يجمع هذا المنطق باستمرار خاصيتين من خصائص النوع (رجل وامرأة) فى وحدة واحدة وسالبها (رجل ولارجل)، كما فى صيغة أ ولا أ أو (أ-)، بدلا من منطق استخدام مصطلحين مختلفين لكن كل منهما مستقل عن الآخر، مثل أ و ب. فى الزوجين الأولين من المصطلحات، الأول منهما فقط هو الذى ترتبط به قيمة إيجابية، أما المصطلح الثانى (أ-) فليس له إلا قيمة عديمة الشكل كالذى ليس هو أ[٥]. هذا شبيه جدا بدعاوى دى بوفوار فى كتاب الجنس الثانى عن أن كلمة "رجل" هى دائما المصطلح الإيجابى (المعيار) وكلمة "امرأة" هى "الآخر" بالنسبة لهذا الذكر الإيجابى كموضوع مطلق[٦] . ولأن منطق التماثل هذا كلى الوجود فى جميع تراث الفكر الغربى ، تقول إيريجاراى عن ثقافتنا إنها مثلية الجنسية، مبنية على إعطاء امتيازات مطلقة للذكر باعتباره المعيار: "إن هذه الهيمنة للشعارات الفلسفية تنبع إلى حد بعيد من قدرتها على أن تختزل كل الآخرين لصالح اقتصاد المثْل ... ومن قدرتها على القضاء على الفرق بين الجنسين فى النظم التى تتميز بالتمثيل الذاتى لـ "الذات المذكرة" "[٧] . من هذا المنظور، يمكن فهم النظام الرمزى كمسطح عاكس كالمرآة يعكس للرجال ويعيد إليهم وجود واكتمال الهوية الذكرية. هذه هى بالأحرى الكيفية التى تم بها تحليل وظيفة شعر الحب فى الفصل الأول. إن الموضوع الظاهرى للحب، المرأة، لا يوجد فى القصيدة كوجود إيجابى؛ فما تبنيه اللغة هو تمثيل خارجى للحساسية الذاتية الخاصة بالشاعر الذكر.

إن منطق التماثل الذى يعمل فى إطار النظام الرمزى يجعل من المستحيل على النساء أن يمثلن أنفسهن. ففى إطار الخطاب السائد تكون النساء دائما "فى الكواليس، خارج الملعب، بعيدات عن نطاق التمثيل، خارجات عن نطاق حالة الذاتية"[٨]. إن نقد إيريجاراى للتمحور حول القضيب فى الأشكال السائدة للخطاب -لاسيما الفلسفة والتحليل النفسى - يهدف إلى تقويض ما تدعيه تلك اللغة من نزاهة، ومن مكانة المعرفة والحقيقة التى لا تحتاج إلى برهان. وهى تشير إلى تماثل مريب فى

الشكل بين إضفاء قيمة على عضو ذكرى وحيد (القضيب) فى تمثيلات الذكورة وإعطاء امتيازات فى اللغة الأبوية لفكرة وحيدة عن الحقيقة . إن إعطاء تلك الامتيازات للمفرد لا يتطابق مع صيغ الجمع للجسد الأنثوى.

إذا نظرنا إلى المشروع السلبى لإيريجاراى كتفكيك للمنطق الأبوى، فإن مسعاها الإيجابى يستهدف التوصل إلى سبيل لتنظير وتمثيل خصوصية "الأنوثة" - التعبير عن الهوية الجنسية للنساء بعبارات إيجابية. إنها تريد التعبير عن الفروق الجنسية بشكل مستقل عن بعضها البعض كـ أ و ب ، بدلا من أ و أ-. إنها تريد أن تبنى ما ظل حتى الآن مجرد غياب فى خطاب التحليل النفسى : وصف الخيال المؤنث والرمز المؤنث بحيث يمكن للنساء أن يشرعن فى تمثيل أنفسهن ، وسأعود إلى هذا السعى من أجل لغة مؤنثة فى القسم التالى .

يوضح نقد إيريجاراى للخطاب الفلسفى وخطاب التحليل النفسى التأثير الهام للفيلسوف الفرنسى جاك دريدا ومنهجه التفكيكى على النسويات الفرنسيات[٩]. تكمن أهمية كتابات دريدا، ككتابات لاكان، فى أنها أعادت النظر بشكل جذرى فى اللغة والهوية. يمكن النظر إلى عمل دريدا على أنه فتح واستثمار لأكثر التضمينات جذرية لعلم اللسانيات البنيوية الذى بدأ فى أعمال عالم اللسانيات السويسرى فرديناند دى سوسير فى بواكير القرن العشرين[١٠]. أوضح سوسير أن هناك فجوة بين الكلمات والعالم؛ فالمعنى نتيجة تنتجها اللغة ، واللغة لا تنتج معنى إلا كنظام مكون من فروق. لكن وفقًا لدريدا، عمل الفكر الغربى دائما على الافتراض العكسى: إن المعنى يعتمد على ما أسماه "ميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence" . وهو يستخدم هذا المصطلح ليشير إلى دافعنا الدءوب إلى تصديق أو الزعم بوجود معنى أو حقيقة فطريين موروثين متأصلين يكمنان خلف الطابع العارض للوجود. توضح قراءات دريدا التفكيكية لتراث الفكر الفلسفى منذ أفلاطون أن نظام الإدراك العقلى لدينا يستخدم سلسلة من التعارضات الثنائية ( مصطلحات متضادة ) لا مفر من أن يكون لأحدهما قيمة تعلو على قيمة الآخر . ويؤدى إعطاء امتياز لأحد المصطلحين على المصطلح المضاد له وظيفة الحفاظ على الإيمان بحضوره. من أهم الأمثلة التى يضربها دريدا

التعارض بين الحديث والكتابة. يوضح دريدا كيف تم إدراك الحديث بدأب شديد على أنه أكثر "أصالة" من الكتابة ، لأن حضور الشخص المتكلم يُحَس كضمان لوجود قصد أو معنى محدد - أي واحد - للكلمات . وهو يعتقد أن الفكر الخفى الذى يعتبر متأصلا "خلف" أو "فى" الكلمات ما زال أكثر "حقيقية" من الكلمات المادية نفسها بالنسبة لحضور بادئ قصدى : العقل يوضع فى مرتبة فوق الجسد. حتى سوسير بدا أنه يعطى امتيازا للمضمون أو الفكر (المدلولات) على الكلمات أو الشكل (الدوال). "فى البدء كانت الكلمة" لكننا نريد أن نؤمن بأن الله، أو المؤلف، أو "أنا" متفردة مبدعة ما موجودون خلف الكلمة لضمان معنى عالمى للحقيقة.

يسمى دريدا هذا الإيمان بالمعنى الفردى القصدى، الذى يكمن خلف الفكر المفاهيمى الغربى، مركزية الكلمة logocentrism . وتهدف استراتيجيته التفكيكية إلى تفكيك تراتبيات التعارضات الثنائية عن طريق كشف الكيفية التى يعتمد بها المصطلح صاحب الامتياز بالفعل على المصطلح الثانوى المضاد له . فمثلا كلمة صالح good بصفتها نشأت فى كلمة إله God تبدو سابقة على فكرة الشر . لكن ما هو الذى كوَّن فكرة "الصلاح" فى الوجود الموحد للكينونة قبل نشأة الخطيئة على يد إبليس؟ يمكننا أن نجادل فى أن فعل الشر هو الذى جعل من الممكن إيجاد مفهوم الصلاح، بالضبط كما أن حبس الطائر فى القفص هو الذى يجعله يغنى للحرية. لا يهدف دريدا بالطبع إلى تثبيت هذا القلب للتراتب الهرمى الثنائى؛ فهذا لن يفعل إلا مجرد إبدال حضور بادئ ببديل له. إنه يهدف إلى أن يبرز فى المقدمة اقتراحه الذى أسماه الاختلاف المرجأ "الديفيرانس differance"، (وهى كلمة صكها دريدا لينتج التحاما بين كلمتى differer - أو الإرجاء - مع فكرة الاختلاف difference ) لتوحى بالطبيعة المقلقلة غير الثابتة للمعنى ، أى افتقاره إلى ثبات تعريفى واحدى . إن وضع الثنائيات المتعارضة فى حالة فعل لا نهائى لقلب الأمور عوداً على بدء يحدث إرجاء مستمراً لأى معنى ذى امتياز. توجد هنا نقاط تماس واضحة مع إنكار لا كان للمعنى الثابت للدال "أنا". إن الهوية الذاتية بالنسبة للاكان ليس لها أى نقطة بدء موثوق بها فى ذات واحدة " واقعية " ؛ فهى تبدأ فى خيال أو سراب. الذات مجرد إرجاء مستمر

للهوية تحدثه إزاحة الرغبة من أحد المثل الاجتماعية إلى الآخر . لقد وضع لاكان مبدأ "أنا أفكر فى وجودى حيث لست أنا" محل المبدأ الديكارتى "أنا أفكر إذن أنا موجود".

توضح إيريجاراى كيف تلقى محورية القضيب بظلالها على "محورية الكلمة". لقد أدى حضور القضيب وظيفة ضمان مبدأ أحادى الجانب للهوية المذكرة المضفورة بشكل لا يمكن فصمه فى نظم التفكير الغربية مع المبادئ الأحادية الجانب للحقيقة والبدايات (محورية الكلمة). لكن حضور القضيب يعتمد على الآخر الثانوى الذى يدخل معه فى علاقة تعارض ثنائى ؛ فهو لا يكتسب معنى بصفته اكتمالا إلا بتعريف الأنوثة كغياب أو نقص. فالذكورة كاكتمال تُنصِّب نفسها على الأنوثة كثقب ونقطة ضعف(*).

و هيلين سيكسوس، مثلها مثل لوس إيريجاراى ، لديها مشروع ذو بعدين، متأثر أيضا بدريدا. فهى تبدأ نقدا تفكيكيًا لأيديولوجية محورية القضيب التى يتبناها النظام الرمزى ، وتدعو لجدول عمل إيجابى مهمته اكتشاف الـ écriture féminine، أى الخبرة المؤنثة بالكتابة. لكن أساليب كتابات سيكسوس نفسها تتنوع أكثر من كتابات إيريجاراى . فرغم أنها عُرِفت فى بريطانيا للمرة الأولى بنصوصها النظرية، إلا إن الكتابة الإبداعية تسود أعمالها، فهى ناقدة أدبية، وكاتبة روائية، وهى تكتب الآن نصوصاً درامية. فى مقالة ميكرة من مقالاتها بعنوان "مخارج" نشرت فى كتاب "المرأة الوليدة " The Newly Born Woman (١٩٧٥) وجهت سيكسوس هجوما شديدا من النوع النموذجى إلى عمل التعارضات الثنائية فى دعم فكرة إن الذكورة هى مصدر الإبداع ومنشؤه. وتزعم سيكسوس فى كل حرف من خطابها أن التراتب الهرمى الثنائى يدعم استمرار بقاء نظام الرتب هذا، والأدهى أن علاقة اقتران الثنائيات المتعارضة ببعضها علاقة عنف؛ فاللغة "ساحة حرب عالمية ... ينشط فيها الموت دائما"[١١]. ولا مفر من أن يكون القتيل أو المحذوف فى عملية الاقتران المميت هو

(*) الصفة التى توصف بها الأنوثة هنا باللغة الإنجليزية hole تعنى ثقبًا كما تعنى نقطة ضعف، وهى تلقى على المعنى بظلال جنسية (الذكورة تنصب erects نفسها على الأنوثة كثقب) كما تلقى بظلال حكم قيمة (الذكورة المكتملة تنصب نفسها (أى تقوم) على الأنوثة كضعف) (المترجمة).

المصطلح المؤنث. وتستطرد سيكسوس قائلة إنه بسبب نشأة مركزية الكلمة من القضيب، فإن قوى الحياة والإبداع تؤسس على أنها ذكرية. "افحصوا مصطلحات العزم: الرغبة، والسلطة، وستجدون أنها تقودكم مباشرة عائدة ... إلى الأب. بل يمكننا أن نلاحظ أن النساء لا يؤخذن البتة فى الحسبان"[١٢]. وقد رأينا فى الفصول السابقة كيف أن هذا المنطق الاستبعادى أو منطق التماثل يعمل على إنكار وجود أى دور للنساء فى العملية الإبداعية ، فالميثولوجيا المسيحية تقدم قراءة لبداية الخلق فحواها أن إلها ذكرًا خلق الرجل؛ ويقوم هارولد بلوم بإضفاء الصبغة الأسطورية (الميثولوجية) على تاريخ الأدب باعتباره أبوة لأبناء ولا شىء غير ذلك.

تستخدم سيكسوس فى كتاباتها خبرة السيرة الذاتية كطريقة لتوصيل تنظيرها لجوانب الواقع السياسى . تعبر سيكسوس فى مقالها المعنون "القصص" عن إحساسها بأثر عنف التعارضات الثنائية على حياتها المبكرة فى الجزائر عندما كانت مستعمرة فرنسية: "و هكذا، أنا فى الثالثة أو الرابعة من عمرى ، وأول ما أراه فى الشوارع هو أن العالم مقسوم إلى نصفين، ومنظم على نحو هرمى، وأنه يحافظ على هذا التقسيم عن طريق العنف"[١٣]. إن ما أظهرته تجربتها الشخصية هنا هو الممارسة الفاعلة لـ "آلية النضال حتى الموت" الموجودة فى التعارضات الثنائية. ولكى يعمل نظام هذا المنطق "لابد من وجود "آخر" بشكل ما، فلا يوجد سيد بلا عبد، ولا قوة سياسية – اقتصادية بلا استغلال ، ولا طبقة مسيطرة بلا ماشية تحمل النير، ولا "فرنسيون" دون غرباء ملونين، ولا نازيون بلا يهود، ولا ملكية خاصة دون استبعاد"[١٤]. تربط سيكسوس بين اللغة المتمحورة حول القضيب وبين تنظيم ثقافى يقوم على التملك والملكية الخاصة. ففى إطار مثل هذا النظام يكون التبادل جزءًا من نظام القوة؛ لا يمكن إعطاء أى شىء مجانا. والنظام الأبوى يستمر عن طريق تبادل النساء من الآباء إلى الأزواج باعتبارهن ملكية، ويكون الهدف دائما هو التحكم فى شىء أو الحصول على شىء وتجادل أنه فى مثل هذا النظام الاقتصادى "ما يريده هو ... هو أن يكتسب المزيد من الذكورة: قيمة زائدة من الرجولة، أو السيطرة، أو القوة، أو المال، أو اللذة، وكلها تعزز فى نفس الوقت نرجسيته المتمحورة حول القضيب. علاوة على أن المجتمع

مبنى لهذا الغرض. وقد بنى على هذا النحو عن طريق ... دوام مزج الربح المذكر بالنجاح الاجتماعى"(١٥). ويقابل قيام الاقتصاد الجنسى الشهوى المذكر على أساس "الملكية" قيام الاقتصاد الجنسى الشهوى المؤنث على أساس "العطية": "فهى لا تحاول "استعادة ما أنفقته". إنها قادرة على ألا تعود أفعالها على نفسها، فهى لا تهمد ولا تنى ، وهى تتدفق بكل ما لديها إلى غيرها ، وتسعى فى كل السبل من أجل غيرها ... لو كان للنساء ذات نمونجية، لكانت – للمفارقة – قدرتها على تجريد نفسها مما تمتلك دون مراعاة أى مصلحة ذاتية: جسد/شخص(*) لا نهائى، بلا "هدف/حد"(١٦) .

## تأسيس كتابة مؤنثة: سيكسوس وإيريجاراى

لابد أنك أدركت من الأسئلة السابقة التى تطرحها كتابات سيكسوس أن أسلوبها فى الكتابة ينقل حساً بالتدفق، بموجات من الطاقة. لقد قالت: "من المستحيل تعريف ممارسة الكتابة المؤنثة، وستظل تلك الاستحالة قائمة، لأن تلك الممارسة لا يمكن تنظيرها أبدا، ولاحصارها، ولا تشفيرها، لكن هذا لا يعنى أنها غير موجودة"(١٧). إن سيكسوس تهدف فى ممارستها الخاصة للكتابة إلى تجسيد شكل مؤنث للكتابة وتشجيع النساء الأخريات على فعل نفس الشىء . وأكرر القول بأن الخبرة الشخصية مهمة لها هنا . لقد كتبت بشكل مؤثر عن بحثها عن معنى للذات كمخرج، منفذ، سبيل للفكاك من هوية اجتماعية محاصرة لها، ولدت فى ظلها كفتاة جزائرية فرنسية، ويهودية أيضا: "كنت أقول لنفسى : لابد أن يكون هناك مكان آخر ... الجميع يعرفون بوجود مكان لا يدين اقتصادياً أو سياسيًا لكل هذا الفساد والحلول الوسط. أى أن الفرد فيه ليس مجبراً على إعادة إنتاج النظام. هذا المكان هو الكتابة. ولو قدر وجود أى مكان آخر يمكن أن يفلت من التكرار الشيطانى، فإنه يكمن فى هذا الاتجاه"(١٨).

(*) المؤلفة هنا تولد معانى متعددة من اللفظ الإنجليزى الواحد، فهى تصف المرأة بأنها endless body, "without end حيث تقصد مدلولى جسد، وشخص للدال body ؛ كما تقصد مدلولى هدف ، وحد أو نهاية للدال end (المترجمة)

إن "ضحكة الميدوزا" The Laugh of the Medusa (١٩٧٥) هى أكثر كتاباتها الملتهبة جاذبية للنساء ليقتفين خطاها ويكتشفن هوية مؤنثة إيجابية من خلال الكتابة. إن ضحكة الميدوزا تعبير عن الاستثارة والتمكين اللذين شعر بهما الكثير من النساء فى فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية فى سبعينات وحتى ثمانيات القرن العشرين، ومشاركة من الكاتبة لهن فيما شعرن به. وهى تعتبر أكثر من أى نص آخر بيانًا (مانيفستو) يعلن بدء الكتابة المؤنثة. من الواضح أن سيكسوس ترى ضرورة قيام ممارسة النساء للكتابة على أساس نظام مختلف للمعنى غير النظام المركزى الخاص بمحورية القضيب. لابد أن يجسد نظام كتابة النساء اقتصاد "العطية"، وليس "التملك"، فيما يخص الجانب الجنسى الشهوى . أقدم إذن فيما يلى بعض الفقرات النموذجية من "الميدوزا". فلو أخذنا فى اعتبارنا صعوبات الترجمة(*) علاوة على تحذيرات سيكسوس من أن كتابة النساء écriture feminine لا يمكن أن تحصرفى نظرية، هل يمكننا أن نتعرف على خصائص الأسلوب، واللغة، واللهجة، وتركيب الجمل والقيم التى تجسد وتدعو إلى ممارسة مؤنثة للكتابة؟

> نحن المبكرات فى النضج، نحن اللاتى تقهرنا الثقافة، حبوب اللقاح تسد أفواهنا الجميلة، ونحن نُضرَب حتى نخرج ريحًا ، نحن قصور التيه، السلالم، الأماكن التى تطؤها النعال، نحن السراب – نحن سوداوات ونحن جميلات.
>
> نحن عاصفات، وكل ما هو لنا ينفصل عنا دون أن نخشى أى ضعف. ننفق نظراتنا وابتساماتنا ، والضحك يخرج من كل أفواهنا ، دمنا يتدفق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى غاية؛ نحن لا نكتم أفكارنا ولا علاماتنا ولا كتاباتنا أبدا؛ ونحن لا نخشى من النقص.

(*) تقصد بام موريس بذلك صعوبة الترجمة من الفرنسية، وهى اللغة الأصلية التى كتبت بها سيكسوس نصها، إلى اللغة الإنجليزية، التى كتبت بها بام موريس هذا الكتاب. (المترجمة)

فى كلام النســاء كما فى كتاباتهن، يوجـد هذا العنصــر الــذى لا يكف عن الرنين، الذى ما إن ينتشر فينا، ويمسنا بعمق بطريقة غير محسوسة، حتى يحافظ على قدرته على تحريكنا - هذا العنصر هو الأغنية: الموسيقى الأولى الخارجة من أول صوت ينطق بالحب، والتى تظل حية داخل كل امرأة. ما سبب تلك العلاقة المميزة مع الصوت؟ ... المرأة لا تبتعد أبدا عن "الأم" ... ففى داخلها دائما يوجد على الأقل قليل من لبن الأم الطيب. إنها تكتب بحبر أبيض.

الطيران هو إيماءة المرأة - الطيران فى اللغة وجعل اللغة تطير. كلنا تعلمنا فن الطيران وتفنياته العديدة؛ فقد كنا قادرات على طول عدة قرون على أن نمتلك أى شىء عن طريق الطيران فقط؛ لقد عشنا فى حالة نطير فيها ونسرق الأشياء.

لا يمكن أن يفشل النص المؤنث فى أن يزيد عن كونه هداما. إنه بركانى؛ فبينما يُكتَب فإنه يرفع قشرة الملكية القديمة، الحاملة للحصار المذكر، ولا يوجد سبيل غير ذلك. لا يوجد لها مكان ما لم تكن هو. أما لو كانت هى، فذلك كى تحطم كل شىء، كى تكسر إطار المؤسسات، كى تنسف القانون، كى تدمر "الحقيقة" وهى تضحك[١٩].

إن أسهل جانب يمكن تحديده فى تلك الفقرات هو اللهجة، وهى لهجة احتفائية وواثقة. من الواضح أن هدف سيكسوس هو بناء إحساس بهيج بالهوية المؤنثة لتضاد ما تراه كغسيل مخ قاتل جرى عبر قرون، تم من خلاله تعليم النساء أن يكرهن أنفسهن. إن الإصرار على استخدام عبارة "نحن الـ" فى الفقرة الأولى يؤكد وجودا جمعيا إيجابيًا. أعتقد أننا يمكن أن نرى لغتها وتركيب جملها كمحاولة لتجسيد تلك الهوية الجمعية المؤنثة كهوية رحبة، وكريمة، وخيرة. ويتراوح أسلوبها بتطرف من الشعرى ("أفواهنا الجميلة تسدها حبوب اللقاح") إلى النظرى ("الحاملة للحصار

المذكر") إلى العامى ("لا مكان لها ما لم تكن هو. فإذا كانت هى"). وهى تلعب باستمرار على العلاقة بين الصوت والمعنى، مشيرة ضمنا إلى وجود صوت متكلم. إنها تسعى لاستخراج التوريات، وتجد أصداء رابطة بين الكلمات، بل إنها حتى تصك مصطلحات خاصة بها. من الأمثلة الملحوظة هنا لعبها الذكي على معنيين للفعل الفرنسى voler، الذى يعنى "يطير" و"يسرق". فالنساء يجعلن الكلمات تطير – تحلق متحررة من القيود القديمة التى تقهرهن– وهن فى نفس الوقت يسرقن الكلمات. لكن النساء طرن أيضا بوحى من مخاوف الرجال كساحرات، مخلوقات تتلبسها قوى سحرية. وهكذا نجد أن لغتها استعارية بشدة، معانيها متعددة ومتغايرة. إن هذه الخصائص الأسلوبية تجعل ترجمة أعمالها أمرًا شديد الصعوبة بالطبع.

وفى تلك الفقرات يظل تركيب الجمل عند سيكسوس منظمًا إلى حد مقبول. لكنها تستخدم صيغا للاستفهام، والتعجب، والتوكيد لنقل الطابع الملح للصوت. وهذا هو أيضا دأب الكثير من الجمل التى تبدأ بـ "و"، و"لكن". إن مثل هذا التركيب للجمل يعمل بطريقة تراكمية أكثر منها تراتبية هرمية. فالجمل تميل إلى ألا تكون منظمة ومحكومة بالمنطق النحوى للفقرات الرئيسية والثانوية؛ فالفقرات والتعبيرات تتراكم وتفيض على الفكرة التالية: "ننفق نظراتنا وابتساماتنا؛ والضحك يخرج من كل أفواهنا؛ دمنا يتدفق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى غاية". إن تركيب الجمل يجسد ذلك الإنفاق الجنسى الشهوى فى صورة مادية بلا انشطار. وهكذا، بدلا من أن يكون المؤنث نقصًا وغيابًا، تجسد كتابة سيكسوس فى "الميدوزا" كثافة، وتطرفا مبدعا، وإفراطا لعوبًا، الطابع المادى لجسد الأنثى.

إن ربط سيكسوس بين اللغة والصوت ليس مجرد مسألة أسلوب، فله دلالة أعمق من هذا. تعتمد نظرية الجنس عند فرويد ولاكان اعتمادًا شديدًا على الإحساس البصرى لتسجيل النقص. فكما يقول فرويد عن البنت الصغيرة: "لقد رأته، وعرفت أنها بدونه، وترغب فى الحصول عليه"[٢٠]. وحين تربط سيكسوس بين اللغة والصوت فإنها تتحرك متراجعة إلى ما وراء المرحلة الأوديبية، إلى العلاقة ما قبل الأوديبية بين الأم والطفل/الطفلة، وهى فترة يسودها اللمس والصوت والإيقاع أكثر مما يسودها ما هو

بصرى . إنها مرحلة من الكثافة التخيلية، حيث يبدو الامتداد الجسدى أو الملذات الجسدية بلا نهاية ، لا انشقاق بين الذات والأم/الآخر، بحيث يمكن للطفلة "أن تحب نفسها وتتبادل الحب بالجسد الذى "ولد" لها. المسينى، احتضنينى ، أنت الكائنة الحية التى بلا اسم، أعطينى الذات التى تخصنى بصفتها نفسى"[٢١]. هذه ، وفقا لسيكسوس ، "أنشودة" اللاشعور، فتح الطريق للرغبة، لذكرى مكبوتة عن المعرفة الحسية الأولى للجسد بوصفها بهجة جنسية، واللغة كإيقاع ونماذج صوتية وحضور حميم. إن تلك الأنشودة المحولة إلى شفرات فى الطبيعة المادية للجسد هى التى يجب أن تكون وتشكل الممارسة المؤنثة للكتابة.

عادة ما يصنف كتاب "ضحكة الميدوزا" كجزء من الكتابات النظرية لسيكسوس، لكن من الواضح أنه ليس من السهل تصنيفه. إن إفراطها الأسلوبى يفيض عمداً على الحدود التى تفصل عادة ما نسميه كتابة "إبداعية" عن الكتابة الأكاديمية. ولسوء الحظ، لم تتوافر حتى الآن الكثير من كتاباتها الروائية أو الدرامية فى ترجمات إنجليزية. وإليكم فيما يلى فقرة موجزة من بداية روايتها أنجست .Angst هل يمكن قراءتها هى الأخرى على أنها نموذج يمثل فكرة سيكسوس عن الكتابة المؤنثة؟

> تعرف فجأة أن كل شىء قد ضاع. كل شىء. فجأة يصير كل شىء معروفا. تختفى كل المشاهد ، لكن لا تحل النهاية . اقطع . أنت تقول أنا . وأنا أدْمى . أنا بالخارج. أدْمى. لكن بلا شكل، ولا حول ولا قوة، وتقريباً بلا جسد. فى داخل جسدى وخارجه. فى ألم. هنا، لم يعد لى ما كان لى من قبل؛ وأنت لم تعد تعرف ما عرفته من قبل . أنت لم تعد هناك. فى الخارج(*) فى حالة تجمد. بلا حراك. فى حالة هجر ، فى حالة طرد. ما زلت أريد أن

(*) الجمل هنا مكتوبة بالإنجليزية دون ضمائر دالة على المتكلم، هل هو "أنا" أم "أنت"، لذلك لم يمكن نقل هذه الصياغة التركيبية للجمل إلا بصيغة "فى حالة"، التى يستحيل معها تحديد من الذى يتكلم، وهو من خصائص أسلوب سيكسوس كما تشرح موريس. (المترجمة).

أملك؛ كما زلت أريد أن أقدر. فى حالة تعرض للهجوم . أريد أن أكون فى طريقى للحب. للموت ، للتشبث بما سيختفى . ما زلت أخسر . لست ميتة ، الجسد هنا منفصل ، انفصال اللحم[٢٢].

من الواضح أن هذه فقرة خالية من الاحتفاء؛ ويبدو أن ما تعبر عنه هو الرعب الجسدى وألم الفقدان. لكن فقدان ماذا ولمصلحة من؟ إن تركيب الجمل هنا مخلوع من موضعه أكثر مما هو مخلوع فى فقرات "الميدوزا". فهناك، بدا أن الفيضان المفرط لبنية الجملة يجسد الخاصية الممتدة بلا حدود التى تطالب بها سيكسوس للهوية المؤنثة. أما هنا، فيقوم التشظى التركيبى بتنفيذ التفتق والتمزق اللذين تعبر عنهما. ورغم أن التركيب فى الحالتين محكوم بالمنطق أو النظام العقلانى ؛ إلا إن تركيب الجملة فى كل منهما لا يبدو مستمدًا من نبض الإحساس القوى الذى يكمن خلفهما ، والذى يجعل من الصعب تحديد معنى الفقرة المقتبسة من أنجست Angst هو انزلاق الضمائر بين "أنا" و"أنت"؛ هل هنا شخص واحد أم شخصان ؟ من المستحيل التأكد من هذا. تكتب سيكسوس دائمًا بصيغة الفعل المضارع. وهذا هو الذى يعطى كتاباتها ما فيها من إحساس بالطاقة والتلقائية إلى حد بعيد، لكن يمكن استخدام ذلك الأسلوب أيضا – كما يحدث هنا – لإنكار الترتيب الخطى للتتابع الزمنى . إننا نقع فى قبضة التزامن الفورى لكل عبارة ولا نتمكن من ترتيبها فى جمل تأتى قبل أو بعد بعضها لتعطى معنى. ويوجد أيضا فقدان مماثل للاتجاه فى العبارات المكانية مثل "بداخل" و"بخارج"، و"هنا" و"هناك" فكل منها ينزلق من خلال الآخر. وبينما تبدو الكتابة شديدة الذاتية، فإنها ترفض أن تستقر فى "أنا" أحادية متماسكة كشخصية أو راوية. إنها تغرى بقراءة الفقرة على أنها تعبير درامى عن ألم انفصال الطفلة عن الأم فى لحظة الولادة، لكنها يمكن أن توحى بخبرات حرمان وفقدان أخرى. إن رفض المعنى الأحادى ، أو الهوية الوحيدة، ومحاولة تقريب اللغة من المادية الجسدية للمشاعر واقتناص إيقاع الدافع الجنسى الشهوى فى تركيب الجملة، كل هذا تراه سيكسوس، على ما أعتقد، جزءًا من ممارسة الكتابة المؤنثة.

فى "ضحكة الميدوزا" تربط سيكسوس بين النص المؤنث وصفة الهدم، فهى تقول: "إنها بركانية". كيف يمكن رؤية الخصائص التى ذكرناها فيما سبق كتهديد أو تقويض لبنى القوة الموجودة فى الوضع الراهن، لا سيما بنى القوة الأبوية؟

أعتقد أن التهديد يكمن فى التحدى الذى تؤكده مثل هذه الممارسات فى الكتابة للقوى المقررة لإحساس لاكان بالنظام الرمزى . بالنسبة للاكان، النظام اللغوى هو النظام الذى يرسى إجمالية الثقافة ، وهو نظام ينفذ قانون الأب الكابت، والذى تسميه سيكسوس التمحور حول القضيب . وكل البشر يفرض عليهم الدخول فى هذا النظام بالقوة عن طريق فقد "الأم" وحرمانهم من خبرة الكينونة مزدوجة الجنس بلا حدود. لا يوجد بالنسبة للنساء تعويض عن هذا بالتماهى مع السلطة الأبوية؛ فموضع ذواتهن هو دائما موقع هامشى بالنسبة للنظام الأبوى .

تقدم سيكسوس الممارسة المؤنثة للكتابة كوسيلة للمقاومة؛ إن اللعب بالكلمات، والاستعارات، والتوريات الممثلة فى أسلوبها تتحدى أى إصرار على المعنى الواحد (تفجره بالضحك)، كما تتحدى منطق التماثل، وتؤكد بدلا من ذلك على أنه "لا يوجد شىء هو مجرد شىء واحد" . يحاول تركيبها للجملة اقتفاء أثر الدافع الجنسى الشهوى للرغبة المكبوتة ، وينقل الإيقاع والنماذج الصوتية الحالة الفورية للمس الحسى بدلاً من التحكم العقلانى فيما هو آخر ومنفصل. تنزلق الهوية متحررة من "أنا" موحدة إلى عمل متعدد القوى للإمكانات العديدة للذات: "أنا" و"أنت" ليس "أنا" أو "أنت". إن مثل هذا التنوع يسخر من أى لغة متسلطة أو مهيمنة من النوع الذى يجب أن يصر دائما على أن نسختها من "الحقيقة" ، و"الهوية"، و"المعرفة" نسخة وحيدة ولا يرقى إليها الشك ، لأن صفة الهدم الموجودة فى ممارسة الكتابة المؤنثة تهدف إلى تقويض المنطق الذى يكمن وراء تلك اللغة المهيمنة، وهو نفس إدراكها للواقع الذى تستند إليه البنية الحالية للنظام الثقافى الحالى . لهذا، تحب سيكسوس استخدام حيوانات الخلد وهى تخرج من ظلمة الأنفاق التى فرضت عليها كاستعارة للنساء: "إننا نعيش فى زمن تمر فيه الأسس الفكرية للثقافة القديمة بعملية تقويض بأيدى ملايين من جنس حيوان

الخلد. وحين تنجح العملية، "ستكون جميع الحكايا هناك لتحكى بطريقة مختلفة، وسيستحيل حساب المستقبل"(٢٣).

إن المشروع العام لبناء لغة أو كتابة للنساء، ودعوة سيكسوس لها بالذات، نقدت على أنها مشروع طوباوى وخارج إطار التاريخ. إذا كان النظام الرمزى يدرك على أنه نظام يفرض إجمالية المعانى التى تقرر بالكامل إدراكنا للواقع، يكون على أى "لغة" معارضة حينئذ أن تعيش خارج الإطار الاجتماعى والثقافى . سيكون عليها أن تحتل مملكة أيديولوجية نقية ما تقع خلف حدود القانون الأبوى ، لكنها حين تفعل هذا ستكون خلف الواقع التاريخى أيضا. من الصعب أن نرى كيف يمكن لمثل هذه اللغة أن تتصل بما هو رمزى ، بحيث يمكنها أن تتحداه بطريقة فعالة على المستوى المادى . والحق أن فهم لاكان الشخصى للنظام الرمزى كقانون عام كابت لا يبنى إلا مثل ذلك الفضاء اللغوى المعارض لقرينه الاجتماعى "الآخر". يمكن أن تُرَى سيكسوس من هذا المنظور كأنها ما زالت حبيسة منطقه الأبوى ، وكأنها تقع فى نفس ممارسة الترتيب الهرمى للثنائيات التى تسميها "تجارة الموت". إنها ترفع ببساطة اللغة الأخرى اللااجتماعية الشهوية (الليبيدية) ضد قانون اجتماعى كابت.

إن النقد المتعلق بهذا الموضوع والذى توجهه فكرة سيكسوس عن الكتابة المؤنثة écriture feminine يقول إن حث المرأة على أن "تكتب نفسها" بالرجوع إلى الدوافع الجنسية الشهوية للجسد يجعلها تسقط حتما فى شكل من أشكال الأيديولوجية البيولوجية biologism أو الجوهرية. إن الدعوة الغنائية إلى العودة إلى الأم، إلى الكتابة "بحبر أبيض"، يبدو أنها تؤكد هذا الشك. علاوة على أن التلقائية العاطفية، رفض نظام التركيب اللغوى فى كتاباتها يمكن أن يرى كتأكيد لصفات من نوع: العاطفية، وعدم العقلانية، والفوضى على أنها صفات مؤنثة، بينما هى الصفات التى يسر الرجال أن يصفوا بها هوية وكتابات النساء.

إن سيكسوس على وعى بهذين النوعين من الأخطار. ومن أسباب إصرارها على استحالة وصف الممارسة المؤنثة للكتابة رغبتها فى أن تقيها من أن توضع فى مكان

بوصفها أحد نصفى تعارض ثنائى للرمزى . ويركز جزء من نقدها التفكيكى للنظام الرمزى على بناء المرأة كـ "طبيعة" فى التعارض الثنائى "ثقافة/طبيعة" بحيث يتم محو النساء من التاريخ. لذا لا يبدو من المرجح أن تقترح شكلا مؤنثًا للكتابة يؤدى إلى نفس المحو. وفى محاولة سيكسوس للتطلع إلى نظام جديد للمعنى، يمكنها طبعًا أن تلجأ فقط للكلمات القديمة التى تحمل الشحنة التقليدية من المعنى الثقافى : "إن الرجال والنساء واقعون منذ آلاف السنين فى شبكة من تحديد المعانى ، وهى شبكة يستحيل تحليلها بسبب شدة تعقدها: لم يعد بإمكاننا الحديث عن "امرأة" بأكثر ما نتحدث عن "رجل" دون أن نقع فى شرك ساحة أيديولوجية، حيث تقوم عملية مضاعفة التمثيلات، والصور، والتاملات، والأساطير، وأشكال التماهى بتحويل، وتشويه، وتغيير مستمرين للنظام التخيلى لكل شخص، وتلغى جميع أنواع الإدراكات وتفرغها من محتواها مقدما"[٢٤].

وتصر سيكسوس طوال عملها على ربط الكتابة والنظرية بالواقع السياسى . لكل هذه الأسباب، ربما يكون من الأفضل النظر إلى دعوتها إلى ممارسة مؤنثة للكتابة على أنها دعوة استراتيجية. إنها تشن حملة حرب عصابات فى "الساحة الأيديولوجية" للتمحور حول القضيب، وتأمل أنها بذلك ستصلح المصطلح الذى تم تشويهه، مصطلح "امرأة". تقول سيكسوس إنها تستخدم كلمة "أم" على سبيل الاستعارة[٢٥]؛ إنها جزء من المشروع الإيجابى لإعادة رسم صورة المؤنث كحالة كمال. كما تعتبر سيكسوس أن هدفها من اكتشاف شكل من الكتابة يحقق للعلاقة ما قبل الأوديبية المكبوتة مع الأم "سبيلا للفكاك sorties من مجال النظام الرمزى الحاكم هو إيجاد مخرج من هوية جنسية أحادية مفروضة، واتجاه لتحرير الازدواجية الجنسية الكامنة لدى كل شخص ،

(*) شاعت ترجمة كلمة anarchic إلى "فوضوية". ولما كانت كلمة فوضوية باللغة العربية تحمل معان سلبية لا توجد بالضرورة فى كلمة anarchic ، أنبه إلى أن الكلمة الإنجليزية تعنى نظرية سياسية ترى أن جميع أشكال السلطة الحكومية غير ضرورية ولا مرغوب فيها، وأن التعاون الحر الطوعى بين الأفراد والجماعات يمكن أن يحل محلها فى بناء المجتمع (المترجمة)

الأطفال الإناث والذكور يمرون بالخبرة ما قبل الأوديبية على قدم المساواة؛ من ثم يمكن لكل من الجنسين أن يعتمد على الطاقات الجنسية الشهوية لتلك المرحلة لبناء ممارسة مؤنثة للكتابة. في الوقت الحالي، ولأسباب ثقافية - تاريخية ، ترى سيكسوس إن النساء أكثر من الرجال "تفتحا لتلك الازدواجية الجنسية التنبؤية واستفادة منها، فتلك الازدواجية لا تلغى الفوارق بل تثيرها، وتسعى لتحقيقها، وتزيد من عددها"[٢٦]. لكنها تذكر جان جينيه كواحد من الكتاب الذكور المتفتحين للقوى الفوضوية ، للرغبة الجنسية المزدوجة ، ومن هنا يسعى لتحقيق ممارسة مؤنثة للكتابة.

ينقلنا هذا إلى نقد آخر يوجه لسيكسوس وغيرها من النسويات الفرنسيات: إنهن من النخبة. ونوع الكتابة الذى يدعين إليه كثيرا ما يكون صعبًا، والنصوص الأدبية التى يعجبن بها هى دائما نصوص الكتاب الطليعيين كجينيه وجيمس جويس مثلا. والإصرار على تغاير المعانى، وتشويش تركيب الجمل، وتعددية الهوية لا تجعل قراءة النصوص سهلة، والقدرات الثورية لمثل هذه النصوص مشكوك فيها. لا يمكن إنكار أثر الفقرة المقتبسة من أنجست Angst، لكن، هل هى مثلا فى متناول فهم عدد كبير من النساء مثل نص كنص أجنس سميدلى "ابنة الأرض" Daughter of Earth (انظر/انظرى الفصل الثالث)؟ لقد ارتفعت الحواجب تعجبا أيضا من ادعاء سيكسوس فى "الميدوزا" بـ "أننا سوداوات". فرغم انحدارها من أصول جزائرية، هل يمكنها أن تتحدث حقا على هذا النحو نيابة عن النساء السوداوات؟ يوجد هنا سبب لعدم الارتياح والنقد، وسأعود إليه فى الفصل السابع.

لكن أفكار سيكسوس يمكن أن تمدنا ببصيرة مفيدة فى نطاق واسع من الكتابات أكثر من التى تعرضها هى نفسها. فمثلا، د. هـ. لورانس كاتب مثير للمتاعب، إذ أن رواياته، بل وأكثر منها كتاباته غير الروائية، تدعو على ما يبدو لإخضاع النساء للقوة القضيبية للذكورة وتذويبهن فيها، باعتبار أن تلك هى العلاقة الوحيدة المشبعة "طبيعيًا" والمتوازنة بين الجنسين. وقد ميزت كيت ميلليت وسيمون دى بوفوار لورانس بسبب آرائه المتمحورة حول القضيب. لكن لننظر إلى تلك الفقرة من قصته القصيرة "الثعلب".

لقد اضطرب تحكم البطلة، مارش فى نوازعها العاطفية والجنسية، أولاً بلقائها مع ثعلب برى ، ثم بالظهور المفاجئ لرجل شاب، هو هنرى، الذى يذكرها بطريقة غريبة بالثعلب. هل من المستحيل أن نربط هذا بأى سمة أو صورة تربطها سيكسوس بلاشعور مؤنث؟

> لقد حلمت مارش تلك الليلة بحيوية. حلمت أنها سمعت غناء بالخارج لم تتمكن من فهمه، غناء طاف حول البيت، فى الحقول، وفى العتمة. وقد تحرك هنا حتى شعرت أنها يجب أن تبكى . خرجت، وفجأة، عرفت أن الثعلب هو الذى يغنى . كان لونه شديد الاصفرار والتألق، كالذرة[٢٧].

إن تركيب الجمل عند لورانس فيه إيقاع، ولغته استعارية. لكن ما صدمنى أن لورانس يمثل لاشعور مارش هنا فى المقام الأول من خلال صورة أغنية، موسيقى تنشأ خارج النظام الاجتماعى للبيت. وبدا أن الصوت قد أثر فيها مثلما يؤثر حنين لشىء ضائع؛ فعندما سمعت الأغنية "شعرت أنها يجب أن تبكى". وفى جزء لاحق من النص يبدو أن مارش تسمع الثعلب وهى "فى شبه حلم" وهو يغنى مرة أخرى "بطريقة برية وحلاوة كالجنون"[٢٨]. وفى النص، لا يربط المؤلف هذا الغناء بالصبى هنرى ولا بالثعلب نفسه. فى تلك الفقرات، يرتبط ثعلب الحلم وأغنية الحلم بلاشعور مارش فقط، مما يوحى بعالم من حالة جنسية سلبية وإيجابية، غامض، وبلا حدود. إن خيال الغناء هذا قد أربكنى دائما. فهو يظل مهمشا، بل حتى غريبًا عن ما تعكسه الرواية أساسًا من تعقب هنرى لمارش كطريدة وجعلها أسيرة إرادته كصياد مذكر. هل يمكن أن يكون الأمر أن لورانس سمح هنا بفتح فتحة لحظية " سبيل للفكاك" لتفر منها حساسية معارضة، باب موصل للاقتصاد الشهوى الجنسى لـ "عطية"، اللامحدود والمفرط، بدلا من الاقتصاد الشهوى للتملك والتحكم؟ ربما كان ما فعله لورانس من "التفتح والاستفادة من" ازدواجية ميوله الجنسية مربكًا له إلى حد أنه صار مسئولا عن ما يعتبر فى المنطق الروائى قتلا بلا ضرورة للثعلب بيد هنرى . إنه ضرورى فقط لاستحضار حالة جنسية تجاوزية تنفجر فى النص لتعيده تحت التحكم. وحين ترى

مارش الثعلب الميت ينتفى أى غموض حول هويته المذكرة ، أو الفروق الأساسية بين تلك الهوية وهويتها الذاتية كأنثى ، ويعاد بصرامة رسم الانشقاق الثنائى الذى تحدثه الأغنية البرية:

> وقفت مارش هناك مذهولة، وهى تمسك رأس الثعلب بين يديها. كانت تتعجب، تتعجب، تتعجب من خطمه الطويل الجميل. وقد ذكرها لسبب ما بملعقة أو ملوَق(*). شعرت أنها غير قادرة على فهم ما حدث. كان الوحش حيوانا غريبًا عنها، غير مفهوم، خارج نطاقها. كانت له شوارب فضية رائعة كخيوط من الثلج ، وآذان منتصبة بها شعيرات من الداخل. لكن هذه الأنف الملعقية الطويلة، الطويلة، الرفيعة! - والأسنان البيضاء الرائعة التى تقع تحتها! كانت له ليدفعها للأمام، ويعض بها، عميقا، عميقا، عميقا في الفريسة الحية، ليعض ويعض الدم(٢٩).

ولوس إيريجاراى ، مثلها مثل سيكسوس، تريد ممارسة للكتابة المؤنثة لتتحدى بها نظاما رمزيا كابتا ومحدداً للحتميات . وهى أيضا تعتقد أن التمكن من بناء تمثيل إيجابى للهوية الأنثوية لن يحدث إلا فى إطار نظام مختلف للمعنى. وهى تحاول، مثل سيكسوس، أن تجسد فى أسلوبها الشخصى حسًا بما سيترتب على مثل هذه الممارسة. لهذا، فإن تلخيص أطروحاتها كما فعلتُ فى بداية هذا الفصل لا يبسط فقط ما تقوله، بل يمحو فعليًا موقع الاستفزاز الأساسى فيه: السمات اللعوبة، وأحيانا الغنائيــة للغتهـا. وهى مثــل سيكسوس، تحرص ألا تطلق مزاعم طوباوية عن سرعة أو سهولة بناء لغة للمرأة، بديلة ومختلفة تمامًا عن الخطاب المتمحور حول القضيب ومعارضة له، رغم أنها اتهمت بذلك أحيانا. فهى واعية بأن هذا لن يفعل إلا إبدال منطق تماثل بمنطق تماثل آخر: "المهم هو إحباط قصر تقديم التمثيل إلا بما يناسب

(*) الملوَق spatula ملعقة يستخدمها الطبيب لفحص حلق مرضاه أو الصيدلى لمزج مواد أدويته (المترجمة).

المعايير "المذكرة"، أى ، وفقا للنظام المتمحور حول القضيب. إن المسألة ليست إسقاط هذا النظام من أجل جلب بديل له - ينتهى به الأمر إلى أن يصير نفس الشىء الذى أسقط- بل هى مسألة هدمه وتعديله ، بدءًا من "الخارج" المعفى جزئيًا من قانون حكم القضيب"(٣٠).

ويوجد قاسم مشترك كبير بين استراتيجيتها الهادفة لبناء ممارسة كتابة مؤنثة هادمة لما قبلها وبين استراتيجية سيكسوس، هو تشتيت أى "أنا" ذاتية وحيدة، والتورية واللعب بالكلمات، وفك أوصال الجمل. وبعكس الأثر المرآوى للنظام الرمزى الذى يعكس صورة ذاتية الانعكاس لاكتمال وحضور الهوية المذكرة، فإن إيريجاراى تتخيل أن الممارسة المؤنثة للكتابة تمر من خلال مرآة، مثلما فعلت آليس Alice (و هى صورة من لوس ( A Luce)(*) ، لتجد نفسها فى أرض عجائب تمثل فيها النساء ذواتهن:

> عينا آليس زرقاوان ، وحمراوان . فتحتهما بينما كانت تمر من خلال المرآة ... إنها لم تخرج إلا كى تلعب دورها كناظرة(**). ناظرة مدرسة، طبعا. حيث تكتب الحقائق الثابتة، مهما كانت حالة الجو. بالأبيض والأسود، أو بالأسود والأبيض، وفقا لما إذا كانت تكتب على السبورة أو فى الكراسة. دون تغير فى الألوان فى الحالتين. وتدخر آليس تلك المعلومات المكتوبة للأوقات التى تكون فيها بمفردها. خلف شاشة التمثيل. فى البيت أو فى الحديقة(٣١) .

(*) يوجد هنا تلاعب بالكلمات، فمنطوق اسم آليس باللغة الإنجليزية Alice قريب من منطوق عبارة A Luce بمعنى "صورة من صور لوس"، حيث لوس هو الاسم الأول للوس إيريجاراى ، أى أن آليس بطلة رواية "آليس فى بلاد العجائب" التى ألفها لويس كارول، وجعل بطلتها آليس تنفذ من خلال المرآة إلى أرض عجائب، تعادل لوس إيريجاراى التى تنفذ من خلال المرآة المعدنية للكتابة إلى أرض عجيبة تمثل فيها النساء أنفسهن، بدلا من تمثيلات النساء المتاحة حاليا فى التراث الأدبى الذى يكتبه ذكور (المترجمة).

(**) هنا أيضا تلاعب بالكلمات، فالكلمة الإنجليزية المذكورة بالنص هى mistress، التى تعنى عشيقة، أو ناظرة (المترجمة)

وتربط إيريجاراى بين استعارة المرآة المعدنية (*) speculum وبين الشكل المؤنث للتمثيل، كمعارضة منها للغة كمرآة mirror للحضور المذكر. فالسطح المنحنى للمرآة المعدنية العاكسة ينتج صوراً مشوهة تقلب الانعكاسات النرجسية للخطاب المتمحور حول القضيب رأساً على عقب. ربما ستجد إيريجاراى حينئذ "أن السطح المرآوى المنحنى الذى يحافظ على استمرارية الخطاب ليس فراغ اللاشىء، بل هو تألق الأسطح المتعددة التى تكشف عنها دراسة المغاور [حرفياً دراسة الكهوف، وتعنى هنا دراسة الفراغات الداخلية، والسطوح المنحنية ] . سطوح منحنية متألقة ومتوهجة"(٣٢). كما أن هذا الشكل المنحنى للمرآة المعدنية يتماشى مع الخصوصية الداخلية للجسد الأنثوى، إذ تظهر حالة من التمثيل الذاتى مؤسسة على حميمية اللمس، وليس صورة منعكسة فى مرآة عادية تباعد بين الشىء وصورته.

بل إن إيريجاراى تنقد الأولوية التى يوليها فرويد ولاكان لحاسة البصر فى بنية حالة الجنس لديهما أكثر مما تنقدها سيكسوس. وهى أيضا تعود إلى حميمية الأم – الطفل فى المرحلة ما قبل الأوديبية، حيث تقوم المعرفة والخبرة ، بداية وفى المقام الأول على أساس اللمس. وهى توضح أن اللمس لا يمكن أن يؤدى إلى أى إحساس بأن حالة الجنس لدى الأنثى فيه نقص. وعلى عكس الأولوية المعطاة للقضيب فى هوية مذكرة أحادية مؤسسة على إعطاء الامتياز للإبصار، فإن جسد المرأة ليس ناقصاً، بل تعددياً . تكتب إيريجاراى مستهزئة بجدال فرويد فى أن النساء مجبورات على أن يخترن عندما يصلن إلى سن البلوغ بين بلوغ قمة النشوة الجنسية عن طريق البظر أو عن طريق المهبل "لماذا يجب أن يتوقع من المرأة أن تختار بين الاثنين، وتوصف بأنها "مذكرة" حين تظل مع الطريق الأول، و"مؤنثة" حين تتخلى عن الأول وتقصر نفسها على الآخر؟ ... فى الحق، إن مناطق الحساسية الجنسية لدى المرأة ليست البظر ولا المهبل، لكنها البظر، والمهبل، والفرج، وفتحة عنق الرحم، والرحم نفسه، والثديان (**) ..

(*) المرآة المعدنية speculum، هى مرآة مقعرة مصنوعة من سبيكة من النحاس والقصدير، تستخدم كسطح عاكس فى التليسكوبات (المترجمة).

(**) هذه هى المناطق التى ذكرتها المؤلفة، لكن توجد مناطق أخرى ذات حساسية جنسية غير الأعضاء التناسلية ، مثل: خلف الأذنين والعنق، وأسفل البطن، وأعلى الفخذين، وأسفل الظهر (المترجمة)

وماقد يكون مدعاة للدهشة، بل ما يجب أن يدعو للدهشة هو تعددية المناطق التناسلية ذات الحساسية للاستثارة الجنسية فى حالة الجنس لدى الأنثى (بافتراض أن صفة "تناسلية" ما زالت مطلوبة)"(٣٢).

هكذا تقدم ممارسة الكتابة لدى إيريجاراى التعددية، والسيولة، وحميمية التلامس المحب ذى البعد الجنسى (التلامس الأيروسى) على ما عداها كوسيلة للتمثيل المجازى للهوية المؤنثة، ولتصوير "حديقة" الخيال الأنثوى ذات الألوان التى تقع خلف "شاشة التمثيل [ المذكر ] كما أن اهتمامها بالمرحلة ما قبل الأوديبية يراعى الخصوصية النوعية. إنها ليست مهتمة بازدواجية الميول الجنسية؛ فهى ترغب فى إعادة التفكير فى علاقة الأم بالابنة. والسبب هو أنها ترى أن عجز النساء عن تمثيل هويتهن بعبارات إيجابية يرجع فى معظمه إلى تشوه علاقة الأم بالابنة فى النظام الرمزى ، فـ "الأمومة" فى إطار الثقافة الأبوية الموجودة غير مسموح لها إلا بمعنى منقوص ، فالأمومة محرومة من أى مكانة اجتماعية أو اقتصادية، ومعناها يظل مفصولا بصرامة عن لحظة الخلق الأولى – عن أى نظرية للجنس. وبهذا يحفظ الإبدا ع كمجال شبه إلهى وخاص بالذكور، وتختزل الأمومة إلى وظيفة التربية والرعاية. وبسبب تلك القيمة المنقوصة لمعنى كلمة "أم"، تواجه النساء خطر الإفراط فى استثمار إنكار "الذات"، أو عدم تحقيق الذات، أو الأمومة الوسواسية على سبيل التعويض.

لابد أن تنفصل الابنة عن تربية الأم حتى تكتسب هوية. ويستدعى هذا خسارة تامة فى إطار المعنى المحدود المخصص لكلمة "أم"، حيث لا يسمح بأى هوية أخرى عدا هوية التربية. وهكذا، كما تجادل إيريجاراى ، فالأزمة الأوديبية تنفى البنات من تاريخهن وهويتهن الأولين، وتجعلهن مجهولات وعاجزات عن التعرف على أنفسهن. والمطلوب لغة جديدة يمكن أن تمثل الأم كامرأة أيضا، يمكن أن تبنى هوية أمومية تشمل الجنس كحالة اكتمال. إن مثل هذه اللغة ستسمح لكل من الأم والابنة بهوية منفصلة بينما يستمر اتحادهما المحب عن طريق الرابطة الأمومية ، ستكون علاقة ذات وآخر فى نفس الوقت. تسعى إيريجاراى إلى تصوير مثل هذه العلاقة فى مقالها

الغنائى "حيث تتحدث شفاهنا معًا When Our Lips Speak Together لاحظوا فى هذا الجزء المقتطف من ذلك المقال الصفات التى تشترك فيها كتابة إيريجاراى مع احتفاء سيكسوس ببناء الهوية المؤنثة، ولغتها ، وفكروا أيضا فى نوع النقد الذى قد يكون وجِّه لها.

> أحبك: شفاهنا لا يمكن أن تنفصل ولو بقدر ما تسمح لكلمة واحدة فقط بالمرور منها. كلمة واحدة قد تقول "أنت" أو "أنا". أو "ندان"؛ المرأة المحبة، المرأة المحبوبة، مغلقتان ومفتوحتان، ولا تستبعدان الآخر أبدا، تقــولان إنهما تحبان بعضــهما البعض، معًا ...
>
> افتح شفتيك؛ لا تفتحهما ببساطة. فأنا لا أفتحهما ببساطة. نحن - أنت/أنا - لسنا مفتوحين ولا مغلقين . نحن لا ننفصل أبدا ، ببساطة: لا يمكن النطق بكلمة واحدة، ولا إنتاجها، ولا قولها عن طريق أفواهنا . بين شفاهنا، شفتيك وشفتى، عدة أصوات، عدة طرق للكلام تعيد إخراج الصوت حتى ما لا نهاية، جيئة وذهابا. الواحد لا يمكن فصله عن الآخر أبدا. أنت/أنا: نحن دائما عديدون على الفور...
>
> قبلنى . شفتان تقبلان شفتين ، الانفتاح ملكنا مرة أخرى. "عالمنا" والمرور من الداخل للخارج ، ومن الخارج للداخل ، المرور بيننا بلا حدود . بلا نهاية . لا عقدة ، لا عروة ، لا فم يوقف تبادلنا أبدا . بيننا لا يوجد للبيت جدران .. حين تقبلنى يتسع العالم حتى أن الأفق نفسه يختفى(٣٤).

إن هذه المقطوعة من كتابات إيريجاراى أكثر حسية شهوانية (أيروتيكية) من الفقرات المقتبسة من "الميدوزا"، لكنها تعبر عن تأكيد مماثل للهوية والحالة الجنسية المؤنثتين كحالات مفتوحة، منسابة، كثيفة، متعددة، على عكس القيمة التى تعطيها الكتابات المذكرة لعضو واحد. إن إيريجاراى تستخدم صورة شفاه النساء لتوحى بتعددية حالة الجنس لديهن؛ تقول إيريجاراى إن الأعضاء التناسلية للنساء بطبيعتها يمكنها احتضان نفسها، وهذا يصور الاتحاد المحب المرغوب فى إطار الانفصال الذى يجب أن يكون ممكنا للأم والابنة، والمرأة والمرأة. هل يؤدى تأكيد اللغة والهوية على

أساس الحساسية البدنية للجسد الأنثوى إلى تعرض إيريجاراى للنقد باعتبارها تقترح هروبًا طوباويًا مما هو اجتماعى ، وباعتبار ما تقوله جوهريا؟ بالنسبة للتهمة الأولى، جادلت إليزابث جروز فى أن " الـ "شفتين" " ليستا مقصودتين كصورة حقيقية لتشريح جسد الأنثى، لكن كرمز جديد يمكن عن طريقه تمثيل الحالة الجنسية الأنثوية بأسلوب إيجابى ... يمكن تفسير مشروع إيريجاراى كخلاف مع التمثيل الأبوى على مستوى التمثيل الثقافى نفسه. إن الشفتين مناورة لتطوير صورة مختلفة أو نموذج مختلف للحالة الجنسية الأنثوية"[٢٥]. تعمل الشفتان كتعبير مجازى عن تعددية الإثارة الجنسية لدى النساء، وعن القدرة الكامنة فى لغة النساء على الحديث عن هذا الإفراط متعدد الأشكال. هذا جدل مقنع، ومن الواضح أن إيريجاراى متسقة مع نفسها فى اعتبارها الجسد الإنسانى محملا بالفعل برموز فى إطار شبكة المعنى الثقافية. لا سبيل إلى تصوير الجسد الأنثوى خارج إطار النظام الرمزى ؛ فلا توجد لغة أخرى متاحة.

لكن إيريجاراى تهدف رغم ذلك إلى التنظير للخصوصية الجنسية المنفصلة للذات المؤنثة؛ إنها لا تهتم بفكرة الازدواج الجنسى ما قبل الأوديبى . من الصعب أن نرى كيف يمكن فهم تلك الهوية المؤنثة ذات الخصوصية دون أخذ شكل من أشكال الجوهرية فى الاعتبار. لكن يجب أن نتذكر أن فهم إيريجاراى للاختلاف الجنسى ياخذ شكل أ و ب ، بدلا من أ و أ . ربما كان الأمر - كما بدأت بعض النسويات فى الجدال- أن هذا النوع من الفوارق التى لا تقوم على أساس ازدراء المصطلح الثانوى يمكن أن ينتج جوهرية لم تعد تمثل تهديداً للهوية الإيجابية للنساء[٢٦].

لقد أشار هذا إلى مشكلة أخرى: خطر أن تصير الحالة الجنسية مرادفة تماما للذاتية. ألا يوجد فى الهوية المؤنثة شىء أكثر من التمكن من تمثيل خصوصية الحالة الجنسية المؤنثة، رغم أهمية ذلك؟ إن علاقة الحالة الجنسية بالهوية وبالواقع التاريخى والاجتماعى ستشكل فكرة الفصلين السادس والسابع. وأخيرًا ، إليكن/إليكم قصيدة كتبتها جريس نيكولاس احتفاءً بخصوصية جسد الأنثى. إلى أى مدى تعبر الهوية الجنسية التى تبنيها القصيدة عن نظام للمعنى معارض للنظام الرمزى وموجود خارجه أو متجاوز له؟ وإلى أى مدى يظل داخل إطار ذلك النظام الرمزى ، وإلى أى مدى يخالفه؟

مثلثي الأسود

مثلثي الأسود

محصور كحشو الساندوتش بين جغرافية فخذيَّ

هو مثلث برمودا

مكون من ذرات دقيقة

يظل للأبد يمسك

العالم

ويطلقه

مثلثي الأسود

شديد الثراء

إلى حد أنه يتدفق

متساقطا

على حجر العالم

الجاف

مثلثي الأسود

ضوء أسود

يجلس على عتبة العالم

يشرف على

كل احتمالاتي العميقة

و رغم ذلك

يبقى على فكرة للتاريخ

مثلثى الأسود

قد امتد متجاوزاً التاريخ (الذى هو قصة الرجل)(*)

متجاوزا المخاوف الجافة للحكم الملكى الأبوى الظامى،(**)

يمتد وينمو

يثق ويتدفق

مثلثى الأسود

يحمل ختم الموافقة

من أعمق أعماق ذاتى(٢٧).

## ملخص لأهم النقاط

١- يركز النقد النسوى لنظرية التحليل النفسى التى وضعها ذكور على بنائها السلبى للهوية الأنثوية فى إطار نظام لغة أبوى كابت: تبرز المنظرات النسويات علاقة الأم-الطفل/الطفلة فى المرحلة ما قبل الأوديبية ليقترحن وصفا بديلا لتلك المرحلة.

(*) تستخدم الشاعرة هنا عبارة his story التى تشير فى الكتابات النسوية إلى أن التاريخ يحكى قصة الرجل ويتجاهل المرأة (المترجمة).

(**) يوجد هنا لعب بكلمة patriarchy، إذ تقول الشاعرة إن مثلثها الأسود يمتد متجاوزا مخاوف الـ parch – ri – archy ، وهى عبارة صكتها من كلمات parch ، بمعنى يعرض لحرارة شديدة تؤدى إلى الجفاف أو الظمأ؛ و ri و هى كلمة ذات جذر لاتينى بمعنى ملك؛ و–archy ، وهى لاحقة بمعنى حكم. والعبارة المصكوكة فيها إحالة سمعية – بصرية لمصطلح patriarchy . وللصورة كلها دلالة على تحدى النظام الأبوى . (المترجمة).

٢- تهاجم إيريجاراى "منطق التماثل" فى الفكر الغربى ، الذى يتم بقتضاه ضم النوعين (الأنثى والذكر) تحت لواء المعيار الذكرى ، وبذا تظل النساء غير ممثلات فى نظام المعنى الذى نتبعه. ويعبر "حسد القضيب" الذى قال به فرويد عن هذا بشكل أوضح: الهوية المؤنثة لا تُعَرَّف إلا كنقص.

٣- تشير إيريجاراى إلى تماثل مثير للشك بين إعلاء الذكور من قيمة عضو واحد وإعطاء امتياز لفكرة واحدة عن الحقيقة.

٤- النظرية التفكيكية توضح أن أى مصطلح ذى امتياز يعتمد على المصطلح الثانوى المصاحب والمعارض له. (مفهوم "الحقيقة" يكتسب معنى فقط فى علاقته بمصطلح "الزيف"). تصر إيريجاراى على أن الذكورة كوجود قضيبى تعتمد على تعريف الأنوثة كنقص.

٥- تربط سيكسوس بين العنف السياسى الناتج عن مثل هذا التفكير الثنائى التعارضى وبين اقتصاد جنسى شهوى ذكرى يقوم على أساس التملك والملكية: لا يمكن أن توجد ملكية دون استبعادات.

٦- الاقتصاد الجنسى الشهوى الأنثوى يقوم على أساس "العطية" - العطاء دون حساب للعائد- وهذا هو أساس ممارسة كتابة المرأة التى تدعو إليها سيكسوس كوسيلة لاكتشاف الهوية المؤنثة.

٧- تزعم سيكسوس أن الكتابة المؤنثة لا يمكن تعريفها؛ وخبرتها الخاصة بالكتابة تقدم الإفراط كشىء معارض للنقص. وهى تؤكد صفات الصوت، والإيقاع، واللمس، فى المرحلة ما قبل الأوديبية، حين كانت الأم والطفل/الطفلة وحدة واحدة لا تنفصم. إنها تعدد المعنى لتبنى هوية مؤنثة تعددية مقابل زعم اللغة الأبوية بواحدية الحقيقة.

٨- إيريجاراى تُنَظِّر للغة نسائية متعددة شبيهة بما تدعو إليه سيكسوس. لكن بينما تعتقد سيكسوس إن الرجال يشاركون النساء فى الازدواج الجنسى فى المرحلة ما قبل الأوديبية، وبذا يمكنهم إنتاج كتابة "مؤنثة"، ينصب اهتمام إيريجاراى على الخصوصية النوعية. وهى تحتفى بالأشكال المتعددة للجانب الجنسى من جسد الأنثى والهوية المحبة لرابطة الأم بالابنة.

## اقتراحات بمزيد من القراءات

### لوس إيريجاراى

ربما تحبون الاستزادة من قراءة اعمال إيريجاراى .

Marks and de Courtivron eds. New French Feminisms فيه مقتطفان من كتاباتها (ص ٩٩-١١٠).

Elizabeth Grosz, Sexual Subversions فيه فصل يتناول إيريجاراى بالتفصيل (ص ٨٣-١٠٠). وتقدم جروز أيضا قسما أقصر لكنه مفيد عن إيريجاراى فى كتاب Jacques Lacan ص ٨٣-١٦٧ .

كتاب Sara Mills et al, Feminist Readings/Feminists Reading يقدم قراءة لكتاب Angela Carter, The Magic Toyshop اهتداء بافكار إيريجاراى (ص ٨٦-١٧٠).

### هيلين سيكسوس

كتاب Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms فيه "ضحكة الميدوزا "The Laugh of the Medusa كلها، ومقتطف من "مخارج" Sorties" (ص ٩٠-٩٨، ٢٤٥-٢٦٤). توجد أيضًا مقتطفات من كتابات سيكسوس فى كتاب Belsey and Moore eds., The Feminist Reader (ص ١٠١-١٦)، وفى حوار أجرى مع كاثرين كليمينت فى كتاب Mary Eagleton ed., Feminist Literary Criticism ص ١١٠-١٣٤ .

وكتاب Morag Shiach, Hélèn Cixous يعد مدخلا مساعداً لأعمال هيلين سيكسوس عموما.

وكتاب Nicole Ward Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue, pp. 91-101 يقدم دفاعًا شخصيًا جريئًا عن أعمال سيكسوس ضد ما يقوله نقادها.

# هوامش

(١) كتابات الكثير من النسويات الفرنسيات ممثلة فى Marks and de Courtivron, eds. New French Feminisms.

انظرى/انظر ايضا Moi, ed. French Feminist Thought.

(٢) Irigaray, The Sex which is not One, p.96

(٣) The Speculum of the Other Woman, p.82

(٤) المرجع السابق ص ٧٢.

(٥) وتعتمد مناقشتى هنا على Grosz, "Luce Irigaray and Sexual Difference", in Sexual Subversions, p. 104-7.

(٦) De Beauvoir, The Second Sex, p. 61

(٧) Irigaray, This Sex which is not One, p. 47

(٨) The Speculum of the other Woman, p. 22.

(٩) النصوص الأساسية التى أسهب فيها ديريدا فى شرح تلك الأفكار هى Of Grammatology و Writing and Difference. للاطلاع على مدخل إلى أعمال ديريدا انظرى/انظر Norris, Derrida

(١٠) يوجد عرض لأفكار سوسير فى الفصل الرابع.

(١١) Cixous, "Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays", in Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 63.

(١٢) المرجع السابق ص ٦٤ .

(١٣) المرجع السابق ص ٧٠ .

(١٤) المرجع السابق ص ٧١ .

(١٥) المرجع السابق ص ٨٧ .

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) Cixous, "The Laugh of the Medusa", in Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms, p. 352

(١٨) Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 72

(١٩) Cixous, The Laugh of the Medusa, pp. 248

(٢٠) "Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", in On Sexuality, p.336

(٢١) Cixous, The Laugh of the Medusa, p. 252

(٢٢) Cixous, Angst, p. 7.

(٢٣) Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p.65

(٢٤) المرجع السابق ص ٨٣ .

(٢٥) Cixous, "The Laugh of the Medusa", p. 252

(٢٦) المرجع السابق ص ٢٥٤ .

(٢٧) The Ladybird, pp. 99-100

(٢٨) المرجع السابق ص ١١٠ .

(٢٩) المرجع السابق ص ١٢٤ .

(٣٠) Irigaray, This Sex which is not One, p.68

(٣١) المرجع السابق ص ٩.

(٣٢) Irigaray, The Speculum of the Other Woman, p. 143

(٣٣) Irigaray, This Sex which is not One, pp. 63 - 64

(٣٤) المرجع السابق ، صفحات: ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ١٢٠ .

(٣٥) Grosz, Sexual Subversions, p. 611

(٣٦) يدافع كتاب مارجاريت هويتفورد المعنون "إعادة قراءة إيريجاراى" أيضا عن إيريجاراى ضد تهمة الجوهرية الموجهة لها. "Margaret Whitfird, Rereading Irigaray", in Bernnen ed. Between Feminism and Psychoanalysis, pp.62 - 106

(٣٧) Nichols, Lazy Thoughts of a Lazy Woman, p. 25

## الفصل السادس

# هويات فى حالة سيرورة
# ما بعد البنيوية، جوليا كريستيفا والتناص

تشكل الأفكار المعروضة فى الفصلين الرابع والخامس جزءًا من تساؤل يدور على نطاق واسع فى المجتمعات الغربية منذ نهايات القرن التاسع عشر عن أهم جانبين محوريين من واقعنا: طريقة إدراكنا للإنسان الفرد، واللغة[1]. وكالمعتاد، دائما ما يكون للتغيرات الكبرى فى أطر التفكير أسباب ونتائج متعددة متفاعلة مع بعضها البعض. وقد سببت الحرب العالمية الأولى التى نشبت على نطاق واسع رعبًا دمر أى إمكانية للاعتماد بسهولة على المعتقدات المتفق عليها، الاجتماعى منها والروحانى . وفى بواكير القرن العشرين أيضا، قدم فرويد وأينشتاين نظريات راديكالية جديدة عن الطبيعة الإنسانية، وعن علاقتنا بالكون. وفى نفس الوقت، أنتج الكتاب، ومبدعو الفنون البصرية، والموسيقيون ما بدا حينئذ أعمالا غريبة مربكة، فككت أواصر الأشكال التقليدية، وتحدّت القيم والافتراضات القائمة. تعرف هذه الحركة الفنية المدمرة للأيقونات التى جرت فى العقود الأولى من القرن العشرين باسم الحداثة بسبب زعمها بأنها "تجدد" كل أشكال التعبير والإدراك القديمة. يمكن أن ترى النظريات التى ناقشناها فى الفصول السابقة من عدة نواح على أنها فهم وتطوير لطرق الفهم الجديدة التى تفجرت فى بدايات القرن ، ويقع فى مركز هذا التفكير والتساؤل بعض من مزاعمنا التى طال تبنيها باعتبارها "أفكارًا بديهية سليمة" عن الفرد واللغة.

إن الفردية الإنسانية تقليد غربى عتيق، سمى كذلك لأنه يضع الإنسان الفرد فى مركز فهم الواقع. إن اعتقادنا فى إمكانية الحقيقة، والمعرفة والحرية يقوم فى التحليل

النهائى على أساس اعتقادنا بوجود فرد مهيمن هو/هى مبدع/مبدعة كلماته/كلماتها، وأفكاره/أفكارها، وأفعاله/أفعالها، وإرادته/إرادتها عن قصد. إن فكرتنا عن وعى داخلى مترابط - ذاتية - أمر محورى لشعورنا بالوجود الفردى. ونحن نعتقد أن البشر يمكن أن يتأملوا خبرتهم -يمكن أن يعرفوها- وحينئذ، يمكنهم التعبير عن حقيقتها. ونشعر أن التمكن من فعل هذا هو الضمان لحرية البشر. يتم التعبير عن هذه المجموعة من الافتراضات بإيجاز بليغ فى قول ديكارت المشهور "أنا افكر إذن أنا موجود". لكن فرويد يتحدى أساساً فى نظريته عن اللاشعور الإيمان بالوعى الفردى كضمان لإمكانية وجود معنى وحقيقة للوجود الإنسانى[٢]. لا يمكن للوعى والمعرفة القصديين للفرد أن يشكلا أساساً لهوية واثقة من نفسها ومهيمنة عندما تدرك الذات كذات مكسورة، ويدرك اللاشعور على أنه "مشهد آخر" مستعص على الفهم لبعض من أقوى رغبات الذات، وخيالاتها وانعكاساتها. وفى توسع لاكان فى نظرية فرويد، تدرك الهوية على أنها متعددة، غير واثقة، بل حتى وهمية، بدلا من إدراكها على أنها ذات أحادية، ومترابطة.

وقد تم أيضا تقويض تام للرأى البديهى الشائع عن أن اللغة يمكن أن تعبر دون إشكاليات عن حقيقة الخبرة الإنسانية. لقد رفض الكتاب الحداثيون الانصياع للمعنى الذى قدمته الكتابات المبكرة عن أن كلماتهم عبرت عن أفكارهم ومشاعرهم الشخصية أو قدمت تأملات إيجابية فى الحقيقة . وبدلا من ذلك، جعلوا القراء يركزون على اللغة نفسها ويفكرون بوعى فى علاقة الكلمات بالخبرة. وقد توسع اللسانيون البنيويون فى هذه التساؤلات التى أثارها الكتّاب حول اللغة ، مما يشير إلى وجود فجوة دائمة بين اللغة والعالم ، وإن إحساسنا بالواقع ينتج عن شبكة المعنى التى نفرضها على استمرارية الخبرة. فالكلمات لا تعكس إحساسنا بالذات والعالم، بل تبنيه. وقد طور التفكيك تلك البصيرة ليكشف عن مشاركة اللغة فى بناء القوة. إن اللغة -النظام الرمزى - تفرض شبكة معانيها على شكل نظام الفوارق المفاهيمية أو التعارضات: مذكر ومؤنث، ذات وآخر، طيب وشرير. وبهذه الطريقة تعيد دائما إنتاج "الواقع" كتراتب هرمى من القيم التى تحافظ على استمرارية مصالح القوى السائدة. إن اللغة

هى الوسيلة التى يبدو لنا بها هذا التراتب الهرمى للقيم طبيعياً وحقيقياً . ومن مصلحة القوة فرض هذا الفهم الأيديولوجى للواقع على أنه الفهم الوحيد الممكن، الـ "حقيقة" الأحادية. لكن النظريات التفكيكية للغة ترينا أيضا أن التعريف الأحادى المغلق مستحيل بالفعل. حتى أكثر المفاهيم امتيازا يجب أن تعتمد على نقيضها المحتقر لتحصل على معناها. فكلمة "طيب" تحتاج إلى كلمة "شرير" لتكتسب معناها، و"الذكورة" تعتمد على "الأنوثة". واللاشعور أيضا ينسف محاولات التحكم فى المعنى الاجتماعى . إن الشعور المكبوت يتكثف ويزاح فى اللغة ، ويعدد الكلمات ، ويجعلها غامضة ومتغايرة الخواص . ونادرا ما نطلب كل ما نرغب فيه.

فى هذا الإطار ما بعد البنيوى تم أيضا تفكيك الفكرة التقليدية عن المؤلف[٣]. فبدلاً من التفكير فى أن النص الأدبى يبدأ فى الوعى القصدى لفرد رشيد ينتمى لأحد النوعين، يشكل كل جزء من العمل ويتحكم فيه لينتج المعنى الفريد الخاص به أو بها، يرى النقاد ما بعد البنيويين النصوص الأدبية كمواضع للمعانى والمقاصد المتعددة. وهم يفضلون استخدام مصطلح "الذات المتأثرة subject" بدلا من مصطلح "مؤلف" ليوحوا بأن القصد الواعى ليس إلا دافعًا واحدًا ضمن كثير من الدوافع التى تقرر المعنى؛ وأن الرغبة اللاشعورية "تتحدث" أيضا من خلال الكلمات، لكن الكلمات مشبَّعة أيضا بالتضمينات الاجتماعية بنفس القدر. لا يوجد كاتب يتوصل إلى كلمات أو أشكال أدبية مصكوكة حديثا؛ إذ تظل العديد من استخداماتها ومعانيها السابقة نشطة إلى حد ما فى إطار الترتيب الجديد. لهذا السبب صار اصطلاح "التناص" مستخدمًا حاليا ليوحى بأن العديد من "النصوص" أو الأصوات (القصد الشعورى للمؤلف، والرغبات اللاشعورية، والتضمينات الاجتماعية الحالية والسابقة) تلتقى فى كل عمل يبدو ظاهرياً كأنه عمل فردى متفرد. والمعنى المقصود شعورياً للمؤلف لا يقرر إلا جزءا صغيرا من هذا التناص المركب. وكما تجادل جوليا كريستيفا، "الكتابة لا يدعمها موضوع الفهم، لكن يدعمها موضوع مقسم، بل حتى موضوع تعددى ، يحتل ... أماكن متغيرة، ومتعددة، بل حتى متحركة"[٤]. رأينا فى الفصل الخامس أن الكاتب بصفته موضوعًا "متحركا" يمكن أن يفهم أنه يحتل المكان "المتغير" للازدواجية الجنسية.

تلمح نظرية ما بعد البنيوية إلى وجود تحد مستمر داخل المعنى وداخل الهوية بين التحكم الاجتماعى الكابت من جهة والإفراط الهدام من جهة أخرى . إن اللغة هى الوسيلة التى يتم بها فرض تعريف أحادى على الأشياء والناس، ينكر متصل حالة الواقع وما يكمن فيه من قدرات متعددة ، كما أن هويتنا الاجتماعية النوعية تبنى وتثبت أيضا فى غضون "عملية وضعنا فى أماكننا" فى إطار النظام المفاهيمى. لكن اللغة، علاوة على تلك الوظيفة الكابتة، تحتوى أيضا على إفراط فى المعنى يهدد باستمرار بتمزيق حدود تلك الهويات المحددة وكشف الطابع الخيالى لأى "حقيقة" مفروضة. من السهل أن نرى لماذا كانت مثل هذه الأفكار جذابة إلى تلك الدرجة للنسويات ، ولماذا قدمت النسويات مثل هذا الإسهام الرئيسى لنظرية ما بعد البنيوية. إنها تقدم أقوى تفسير متاح حاليا لتصلب البنى الأبوية للقوة . والأكثر من هذا، كما تجادل إيراجاراى ، أن التعارضات الثنائية المفروضة فى مجال النوع هى حجر الزاوية فى النظام المفاهيمى كله .

وقد أثَّرت الأفكار ما بعد البنيوية فى النقد الأدبى النسوى منذ بدايات عقد ثمانينيات القرن العشرين. وعموما، لم يكن هذا الاتجاه النظرى متعاطفًا مع النُهُج النسوية المبكرة التى أكدت سلطة وحقيقة كتابات النساء على أساس هوية المؤلفة كامرأة. وأى تعريف بسيط للمؤلف والمعنى يبدو أنه يتجاهل الهوية التعددية لذات الكاتب المتأثرة بمحيطها، والتناص الموجود بين النصوص. بنفس الطريقة، لا تحظى الأشكال الواقعية لكتابات النساء، – التى تقيمها النسويات العاملات فى إطار المذهب الإنسانى Humanist بسبب تقديمها لصور إيجابية للخبرة الأنثوية – بدرجة كبيرة من القبول بين النقاد ما بعد البنيويين. إن تصوير الشخصيات كشخصيات "واقعية" والادعاءات الخفية بتقديم "الحياة كما هى عليه"، يمكن أن تبدو مشاركة فى وصف المذهب الإنسانى للحقيقة، كشىء يضمنه وعى الفرد ويعكسه فى اللغة. بعبارة سيكسوس، مثل هذه النصوص ليست "شبيهة بحيوانات الخلد"، فهى لا تقوض أسس نظامنا المفاهيمى . فمثلا ، حتى وإن كان نص واقعى مثل ابنة الأرض Daughter of Earth يقدم وصفا لاذعًا لمعاناة النساء، إلا أنه لا يزال يبدو مؤكدًا لحس أحادى محدود

للهوية الفردية والتعارض الثنائى بين فئتى الذكر والأنثى. وهو على ما هو عليه لا يحطم أيديولوجية النوع التى تحافظ على استمرار النظام الأبوى كشىء طبيعى. وسأعود للجدل الدائر بين الواقعية وما بعد البنيوية فى نهاية الفصل.

يصفق النقاد ما بعد البنيويين للنصوص التعددية التى تتجاوز نظم المعنى الراسخة. وقد تطورت خبرة قراءة تهدف إلى فك شفرة الأيديولوجية الكابتة للنص وتواطئه مع القوة السائدة. لكنها تهدف أيضا بنفس القدر إلى التفعيل التام للإفراط "الثورى" الخاص بالنص والأماكن التى تنقلب فيها اللغة على نفسها رافضة الاستقرار فى معنى أحادى . يمكننا أن نأخذ مسرحية سيمبيلاين Cymbeline لشكسبير التى تحدثنا عنها فى الفصل الأول كمثال لهذا. تتذكرون أن شخصية البطلة ، إيموجين، قد بنيت وفقا للصورة النمطية لـ "المرأة الصالحة"، فهى وفية، وعفيفة، ومحبة ومتسامحة. وزوجة أبيها على عكسها تماماً، كاذبة، قاتلة، حقود . يقدم هذا مثالا نموذجيا للتنظيم الثنائى الكابت للهوية فى إطار الخطاب السائد: فالنساء إما أنهن طيبات أو شريرات، صادقات أو كاذبات. ولا تقدم المسرحية أى تفسير لشخصية كل امرأة منهما؛ ففضائلهما أو رذائلهما هى ببساطة السمة الجوهرية الموروثة فى شخصياتهما. إن هذا الإحساس بالهوية أو "الطبيعة" على أنها شىء موروث (طبيعى) مهم فى الأجزاء الأخرى من المسرحية فى علاقته بهوية الطبقات الملكية والحاكمة. وإخوة إيموجين، الأمراء الصغار، يُسرقون من البلاط الملكى وهم رضع ، ويؤخذون إلى كهف فى ويلز. ورغم تنشئتهم البدائية، يكتسبون تلقائيًا السمات "الملكية" مثل الشجاعة والقدرة على القيادة، التى تقدم على أنها السمات الجوهرية للدم الملكى .

لكن هناك لحظات من "الإفراط" فى النص تقلب الأيديولوجية الجوهرية المحافظة، التى تعتبر الهوية النوعية والهوية الطبقية طبيعة موروثة، لا يمكن أن تتغير بفعل أى ظروف خارجية. وتشعر إيموجين باليأس بسبب اتهام زوجها لها بالخيانة الزوجية، فتقبل إغراء خادمها لها بأن تتنكر فى زى رجل. يقول الخادم "لابد أن تنسى أنك امرأة"، وتؤكد إيموجين التى تتشبث بشدة بالفكرة "إنى أدرك ما وراء هدفك، وأنا أكاد أن أكون / رجلا بالفعل"(٥). فبمجرد أن ترتدى إيموجين ملابس الذكور تتحول

إلى رجل، دون تعليق من أى من الشخصيات الأخرى رغم إصرار المسرحية الأيديولوجى على أن الهوية موروثة أو فطرية. وحين تقابل إيموجين إخوتها الضائعين، دون أن يعرفوها، يتعرف الدم على الدم غريزياً وتنبع نبضات حب قوية بينهم وبينها، لكن لا يوجد شىء من قبيل التعرف الحدسى على هويتها النوعية الفعلية. وفى نصوص شكسبير عموماً، يؤكد تمثيل الشخصيات الأنثوية التعريفات الجوهرية للمرأة، لكنها توحى بنفس القدر بالصفة التعدية اللامحدودة للحالة الجنسية، وذلك عن طريق ارتداء ملابس الجنس الآخر وإخفاء الهوية اللذين يكثر ورودهما فى نصوص شكسبير[٦].

تربط النسويات الفرنسيات مثل هذا الإفراط فى المعنى بطاقة مؤنثة هدامة لا يمكن احتواؤها فى النهاية فى إطار هويات النوع الثنائية التى يفرضها النظام الرمزى . لكن ربما كان على النساء أن يتوخين الحذر من التسرع فى الزعم بأن اكتشاف حالتهن الجنسية المنكورة عليهن هو دائما وبالضرورة طريق (سبيل فكاك sor-tie) يقود إلى الحرية؛ وأن التعبير عنها هو دائما لغة الهدم والإفراط المعارضة لنظام التحكم. تقدم كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault، لا سيما كتابه "تاريخ الجنس" The history of Sexuality (١٩٧٦) تحذيراً واعياً من الطريقة التى يمكن أن تكون بها – حتى اللغة التى تبدو "تقدمية" – نتيجة من نتائج القوة الكابتة. يرينا فوكو كيف أن مجالات تخصص "المعرفة" التى تضع الجسد الإنسانى فى شبكة من عمليات الملاحظة، والتنظيمات الضبطية والتدريبية ( وهى مجالات الطب، وعلم النفس، وعلم الجريمة، والعلوم التربوية) قد تكاثرت منذ القرن الثامن عشر. يطرح فوكو فى كتاب تاريخ الجنس History of Sexuality افتراضا مقنعاً ضد التفاؤل بأن القرن العشرين قد شهد بدايات التحرر من الكبت الجنسى الذى كان فى الماضى . ويقترح أننا لم نر إلا مجرد تغير فى طرق التحكم، التى تحولت من التحكم بالقوة الخارجية إلى التحكم بهضم القهر ودمجه فى الذات. يبدأ فوكو كتابه بملاحظة مدى الرضا الذى نشعر به من التجرؤ على الحديث علناً عن موضوع يعتبر من المحرمات (تابو): "إذا كان الجنس مكبوتا، أى محكوماً عليه بالمنع، وعدم الوجود، والصمت، عندئذ تصير مجرد حقيقة أن المرء يتحدث عنه لها مظهر التجاوز القصدى .. نحن واعون بتحدينا للقوة الراسخة، نبرة صوتنا تظهر أننا نعرف أننا نقوم بعمل هدام"[٧].

ثم يوضح أن الرضــا النــاتــج عن حرية الكلام الهدام هو فى حقيقته نتيجة قهرية لـ "جـهاز مـهمتـه إنتاج أكبر كم ممكن من الخطابات عن الجنس"(٨). وقد ظهـر هذا "الجهاز الخطابى" إلى الوجود عن طريق اهتمـام السلطة بالسلوك الجنسى منذ القرن الثامن عشر فصاعدا، وهو اهتمام شخصى مفصل متصاعد. نتيجة لذلك، يتكون "الجهاز" من شبكة من الخطابات والممارسات التى تكتسب سلطتها من التخصصات المهنية والدراسية التقليدية وحديثة التطور فى مجالات الدين، والقانون، والطب، والطب النفسى، وعلم الجريمة والعلوم التربوية. "لقد نُقل الجنس من الخفى والمقيد ليعيش حياة خطابية ... وبالتأكيد لم يحدث أبدا أن راكم أى مـجتمع آخر – وفى مثل هذه الفترة الزمنية القصيرة– كمية مماثلة من الخطابات المتعلقة بالجنس"(٩). ويشير فوكو أيضا إلى أن تكاثر "خطابات المعرفة" عن السلوك الجنسى قد ركزت بالذات على تلك المجموعات الاجتماعية التى وجد شعور بضرورة التحكم فيها للحفاظ على النظام الاجتماعى وهى : الأطفال ، والطبقة العاملة ، والنساء . ونتيجة للتدقيق الخطابى، تأسس "الجنس كمشكلة من مشكلات الحقيقة"، وصار المجتمع الغربى "مجتمعا ساعيا للاعتراف على نحو استثنائى فريد"(١٠). ونحن نخلط بين الدافع القهرى لاكتشاف الجنس والتعبير عنه كمشكلة الذى نهضمه وندمجه فى ذواتنا وبين حرية قول "الحقيقة" التى تأسست حديثا.

> إن الالتزام بالاعتراف يُنْقَل الآن من خلال الكثير الجم من النقاط المختلفة، وهو متأصل فى أعمق أعماقنا، بحيث صرنا لا ندركه كنتيجة للقوة التى تقيدنا؛ بل بالعكس، صار يبدو لنا أن الأمر لا يعدو أن الحقيقة ، المغروسة فى أكثر جوانب طبيعتنا سرية، "تطالب" بالخروج إلى السطح(١١).

يرى فوكو أن تحول الخيال خلال القرن التاسع عشر من روايات المغامرات الخارجية إلى الطبيعة "الداخلية" الخفية للشخصية مظهر آخر من مظاهر الدافع القهرى الغربى نحو الاعتراف. وكتاب فوكو موح فيما يخص ميل الكثير من الكاتبات نحو قوالب "الاعترافات" فى السرد الروائى المكتوب بصيغة السيرة الذاتية أو بضمير المتكلم، وفى أنواع الكتابات التى تدفع بالهوية إلى المقدمة. وقد كانت النساء، أكثر من

أى جماعة أخرى، موضوعًا لأعنف وأوسع الخطابات الهادفة إلى إنتاج الجنس لدى الأنثى كـ "مشكلة" لابد من ملاحظتها بدقة، وإضفاء الصفة المرضية عليها، والتعبير عنها. هل يمكن أن يكون هذا قد ولد لدى النساء بالذات دافعًا قهريًا قويًا نحو الاعتراف؟ هذا يجعلنا نتوقف لوهلة قبل أن نحتفى بكل الكتابات التى من هذا القبيل باعتبارها أشكالا من تحرير التعبير الذاتى . وقد كان كتاب فوكو متسقا فى توضيحه للخطابات كممارسات ذات مواضع تاريخية ، فقد بين أن إرادة الضبط والتحكم كثيراً ما تعمل عملها على نحو خفى فى تلك الأشكال من اللغة التى قد نربطها بالفكر التقدمى . ولا يمككنا التعرف على إرادة التحكم تلك إلا لو وضعنا اللغة فى موضع الممارسة التاريخية الخاصة . وهذا هو السبب فى أن مصطلح "خطاب" صار يستخدم للإشارة إلى النظام اللغوى أو الممارسة اللغوية الخاصين بجماعة اجتماعية معينة أو بزمن تاريخى معين . و"اللغة"، بعكس ذلك، تميل إلى أن تتضمن بنية معنى تتميز بالعمومية، وبأنها تغطى وتشمل جميع جوانب الثقافة(١٢).

و هناك خطر آخر موجود فى الميل لمساواة الجنس بتحرير الذات: فهذا يمكن أن يحول الأنظار بسهولة بعيدا عما هو عام وتاريخى إلى ما هو خاص وفردى. وينحدر شعار "الشخصى هو السياسى" إلى شعار لنزع الصفة السياسية. فى بعض أنواع الخطاب النسوى الراديكالى يبدو أن الجنس يصير مرادفا للذاتية. - بل حتى لـ "الحرية". يعلق فوكو على ذلك قائلا إن الأمر يبدو "كما لو كان من الجوهرى لنا أن نستمد من تلك القطعة الصغيرة من أنفسنا ، لا مجرد المتعة، بل المعرفة أيضا ... فما إن يتعلق الأمر بسؤال عن معرفة من نكون، فإن هذا المنطق هو الذى يعمل منذئذ فصاعداً كمفتاح أساسى لتلك المعرفة"(١٣). ويمكن استخدام رواية "افتحوا الباب" Open the Door (١٩٢٠) التى ألفتها كاثرين كارزويل Catherine Carswell لتوضيح تلك النقطة. تدور الرواية فى جلاسجو ولندن فى العقدين الأولين من القرن العشرين، والرواية - كما يوحى عنوانها- تتبع محاولات البطلة، جوانا بانرمان Joanna Bannerman ، للهرب من سجن الطبقة المتوسطة الكالفينية التى تربت فيها ، والبحث لنفسها عن هوية ذات معنى أكثر من مفهوم أمها عن هوية المرأة، التى ترى أنها تقوم على

إنكار الذات. فى الصفحات الأولى من الكتاب، تمر جوانا فى صباها بلحظات تنبؤية بينما يقطع القطار الذى تستقله جسر جامايكا عابراً نهر كلايد على خط سكة حديدية يتجه نحو البحر. هذه الصورة تقطعها وتؤطرها التعريشات المعدنية السوداء للجسر: "لقد ملأها شروق الشمس على تلك المركبة المنسابة فى رحلتها، وتيار الماء العظيم البنى المتلألئ برغبات شديدة مؤلمة لكنها رائعة"(١٤).

و تظل جوانا تناضل طوال بقية السرد الروائى ضد شبكات التقاليد والتوقعات الاجتماعية، كى تصل إلى ذلك العالم الأوسع الذى لمحته لمحة خاطفة. تصر جوانا على الالتحاق بكلية الفنون، وتفوز بمنحة دراسية ، وتبدأ فى تطوير قدرتها على كسب المال من عملها حتى تحقق استقلالها الاقتصادى . تستدعى الأجزاء الأولى من الرواية إحساساً خاصاً بلحظة تاريخية بعينها وبجماعة اجتماعية معينة تعيش فى جلاسجو فى بدايات القرن العشرين ، لكن مع تقدم السرد الروائى تتلاشى الخصوصية الثقافية للكتابة فور أن يتراجع نضال البطلة من أجل حقها فى العمل وكسب العيش. ورويدا رويدا تصير الحاجة إلى "فتح الباب" (إيجاد سبيل للفكاك sortie ) بحثا خالصا عن التحقق الجنسى. وفى القسم الأخير، وسط الكثير من الرمزية اللورانسية، تصل البطلة أخيراً إلى "المعرفة الحية": "إنها تسعى الآن من أجل الحياة"(١٥). إن ما تلهث البطلة خلفه بالفعل هو ذراعا الرجل الوحيد الذى يمكن أن يقدم لها التحقق الجنسى، الذى يمكن أن يقدم لها نفسها . يحدث ذلك التصاعد فى الزمن السردى الروائى مع بداية الحرب العالمية الأولى؛ كما أن سعى جوانا للبحث عن حيز شخصى وحرية شخصية يتزامن مع نضال المنادين بمنح المرأة حق الاقتراع الذى تركز فى جلاسجو فى أنشطة طلبة ومعلمى كلية الفنون . لكن بحثها عن "ذاتها" يتماهى تماماً مع الجنس لديها.

لن نكون منصفين إذا قلنا إنه لا سيكسوس ولا إيريجاراى تسعيان إلى تحويل ما هو سياسى إلى ما هو فردى ضيق، لكن تأكيدهما اللاتاريخى على الجنس باعتباره إفراطا ، وتوحيدهما له مع ذاتية مؤنثة عامة يميل أحياناً نحو هذا الخطر. بهذا الصدد، يقدم عمل فوكو عن إنتاج الخطابات فى لحظات معينة من التاريخ وتحليله

لعملها كممارسات مادية للتحكم والضبط (الطب، والتربية، وعلم الجنس) توازنًا مفيدًا للميل اللاسياسي واللاتاريخي الموجود في مذهب ما بعد البنيوية أحيانا.

## جوليا كريستيفا

من بين المنظرات النسويات الثلاث اللاتي تركت أعمالهن أكبر الأثر على العالم المتحدث بالإنجليزية، نجد جوليا كريستيفا أكثرهن حذرًا في مطالبها. فرغم أن عملها المبكر الكبير - الرسالة التي نالت عنها درجة الدكتوراه - يحمل عنوان "ثورة في اللغة الشعرية" Revolution in Poetic Language (١٩٧٤)، إلا أن نظرياتها عن اللغة وبناء الهوية الذاتية أقل تأكيدا للتفاؤل من نظريات سيكسوس أو إيراجاراي . وكريستيفا تشبه سيكسوس وإيريجاراي في أنها تبني لغتها على أساس العلاقة ما قبل الأوديبية بين الطفل/الطفلة والأم وفي تحويل التأكيد بعيدا عن الاهتمام الفرويدي واللاكاني بالأب الأوديبي . حقا ، إن عمل كريستيفا يعتمد اعتمادا كبيرًا على دراسة المحللة النفسية ميلاني كلاين عن العلاقة المبكرة بين الأم والطفل/الطفلة. تستخدم كريستيفا مصطلح "السيميوطيقا" لوصف المرحلة ما قبل الأوديبية الأولى من مراحل الحياة لتلمح إلى أن أول آثار ما سيصير عملية توليد دلالات اللغة المنطوقة تتأسس في تلك المرحلة. في المرحلة الدلالية السابقة على اكتساب اللغة المنطوقة لا يكتسب الطفل أي إحساس بهوية منفصلة؛ فوجوده الجسدي جزء من مُتَّصَل مع جسد الأم. والأحاسيس التي تبني وجوده الجسدي هي إيقاعات دقات القلب، والنبض، والظلمة والنور، والسخونة والبرودة، والأخذ والعطاء المنتظمين للنفس والطعام والبراز. إن التنظيم والتنميط التدريجيين لتلك الدوافع الجسدية هو الذي يقدم أساس الإمكانية الضروري لعملية توليد الدلالات - إنتاج المعنى. و"الصوت، والسمع، والبصر هي النزعات القديمة المنظمة التي تنشأ فيها الأشكال المبكرة للتمييز. فالثدي حين يعطى ويسحب، وضوء المصباح حين يأسر النظر؛ والصوت المتقطع للصوت البشري أو الموسيقى ... عند تلك النقطة، يصير الثدي، والضوء، والصوت نوعًا من الـ هناك: مكانا ، بقعة، علامة"[١٦]. وتجادل كريستيفا في أنه بدون هذا التنظيم المبدئي للسيال المستمر من الأحاسيس

الجسدية والدوافع الجنسية الشهوية الذى ينهال على الطفل/الطفلة وما يتزامن مع هذا التنظيم من بدايات الهوية المنفصلة التى تنتج عنه، يستحيل أن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة. تقدم تلك الآثار السيميوطيقية الإيقاعية أساس اللغة بأكملها، وتظل هى أساسها.

من ثم تجادل كريستيفا فى أنه ما إن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة مع دخوله/دخولها فى النظام الرمزى عن طريق الأزمة الأوديبية، فإنها تحتوى معها على نزعتين تنظيميتين أو "شرطين شكليين modalities" : سنسمى أولهما "الشرط الدلالى" the semiotic ونسمى الثانى "الشرط الرمزى the symbolic . وهذان الشرطان الشكليان لا ينفصلان عن عملية توليد الدلالة التى تكون اللغة، والجدل بينهما يقرر نوع الخطاب (سرد روائى، لغة شارحة، نظرية، شعر ... الخ) الداخل فى تلك العملية"(١٧). والشرط الذى تسميه كريستيفا الشرط الرمزى هو الجانب من اللغة الذى يوجهه الطفل نحو العالم الموضوعى للناس الآخرين والأشياء الأخرى. وبهذا الشكل، تتجه النزعة التنظيمية للشرط الرمزى نحو إعطاء تعريف ثابت أحادى للأشياء من أجل توفير أساس للمعنى المشترك الذى يمكّن من حدوث التواصل بين الشخص وغيره. لكن النزعة التنظيمية الرمزية تعمل أيضا بدافع من حافز ملح للسيطرة والتحكم، من خلال فعل التعريف، ما هو آخر، ومن ثم يحمل احتمالات مهددة للذات. من جهة أخرى، تكمن بدايات الشرط الدلالى فى الدوافع الجنسية الشهوية للمرحلة ما قبل الأوديبية، وهى دوافع لا تمييز فيها بين النوعين، وبهذا تتجه نزعته التنظيمية نحو المعنى كمتّصل، يصحبه التماهى مع ما هو آخر لا الانفصال عنه. من هنا يكون لمعنى اللغة لدى كريستيفا علاقة جدلية بين شرطيه من أجل إنتاج ممارسة خطابية (اللغة كما تقال أو تكتب بالفعل) كعملية مستمرة، وليس كبنية ساكنة أو نظام للمعنى. وتفرض النزعة التنظيمية الرمزية ما هو مطلوب من اتساق المعنى وتركيب الجمل للسماح بالتواصل الاجتماعى ، بينما تقوم النزعة التنظيمية الدلالية بالقلقلة المستمرة لهذا الحافز الملح الدافع للثبات ، فتنتج "ثورة" فى قوة النزعة الرمزية المتحكمة بحيث تضمن إمكان توليد معان جديدة.

هكذا، تختلف كريستيفا عن سيكسوس وإيريجاراى فى أنها لا تضع فى المقدمة لغة أخرى "منفصلة" تتميز بالإفراط مقابل القوة الكابتة للنظام الرمزى ؛ بل هى بالأحرى تُنَظِّر لرأى بديل فى اللغة على أنها تنشئ كلاً من النظام والفوضى داخل نفسها كعملية مستمرة. يمكن عندئذ تمييز أشكال الخطاب وفقا لنوع النزعة التنظيمية السائدة؛ فاللغة العلمية والرياضيات مثلا تسمح بمقاطعة قليلة للتنظيم الدلالى ، وتهدف إلى الوصول لمعان ثابتة محددة بدقة. واللغة التى تسمح بأقصى فتح للتنظيم الدلالى تسميها كريستيفا "اللغة الشعرية"، وهى تتميز بصفات إيقاعية، وتصعيد للأنماط الصوتية، وتمزيق لتركيب الجمل والتجانس. والنماذج التى تحللها كريستيفا تكاد تكون كلها نصوصًا أدبية ، وهى تصر المرة تلو الأخرى على أن التنظيم الدلالى –حتى فى أقوى مظاهره – لابد أن يحافظ دومًا على الوجود المنظِم للرمزى . ودون هذا التحكم، ترتبك اللغة تماما بفعل قوة الدوافع اللاشعورية، وتتحول إلى نطق بكلام ذهانى. وهى لهذا متشككة فى المطالبات بلغة للمرأة مستمدة من الجسد الأنثوى أو الاقتصاد الجنسى الشهوى .

وقد وجد فى كل أعمال كريستيفا مفهوم أساسى هو مفهوم "الحدود" أو "العتبة"، خاصة الحدود التبادلية بين الشعور واللاشعور . على هذه العتبة يتفاعل الاجتماعى مع النفسى فى حوار أو جدل ينتج النطق التواصلى . تصف كريستيفا هذا بأنه حوار بين الرغبة اللاشعورية ("أنا أقول ما أحب قوله") وما هو اجتماعى ("أنا أقول لك، لنا، حتى يمكننا أن نتفاهم مع بعضنا")[١٨]. ووفقا لصياغة كريستيفا، فإن هذا "التناص"، أو التفاعل الحوارى المتبادل (التفاعل بالحوار) بين اللاشعور والأشكال الاجتماعية ينتج اللغة كمنطوقات فى "حالة سيرورة" دائما. ويظل المعنى قابلا للتشارك، لكن توليده يظل دائما فى حالة عدم ثبات. بالمثل، تبنى الهوية على أساس هذا التناص أو الحد الفاصل بين الدوافع اللاشعورية وما هو اجتماعى ؛ وهكذا تكون الذات تفاعلا حواريًا بين هاتين النزعتين التنظيميتين، وتنتج أيضا ذاتًا "فى حالة سيرورة "in process" هوية متعددة الجوانب لا تثبت ولا يتم تشكلها أبدا. ومن المهم جدًا لدى كريستيفا أن تظل الذات داخل إطار التنظيم الاجتماعى ، فاختيار الخروج التام عن النظام الرمزى

يعنى لديها الخروج من التاريخ. وانفصال التنظيم الدلالى عن الشرط الرمزى يؤدى إلى تفجير القدرات "الثورية" للتنظيم الدلالى وتحولها إلى هذر أو جنون.

وتربط كريستيفا -كسيكسوس- بين المرحلة الأمومية ما قبل الأوديبية وبين حالة جنسية لا علاقة لها بالنوع، وتدرك أن الرجال تتاح لهم نفس فرصة الوصول إلى القوة الإبداعية لما هو دلالى كالنساء. حقا، لقد أقامت كريستيفا عملها على أساس نصوص كتب معظمها بأقلام كتاب طليعيين ذكور، وعملها أيضا عرضة للاتهام بالنخبوية (انظرى/انظر الفصل الخامس). لكن، ماذا عن النساء فى المخطط الذى وضعته كريستيفا للأمور؟ فى " حول النساء الصينيات " About Chinese Women (١٩٧٤)، كتبت كريستيفا عن "أهمية المراحل ما قبل الأوديبية ... فى النمو اللاحق لكل من الولد والبنت. فالطفل/الطفلة مرتبط بجسد الأم، التى لم يصبح جسدها بعد "موضوعًا منفصلا". فبدلا من ذلك، يلعب جسد الأم فى حياة الطفل/الطفلة دور نوع من المتَصل الاجتماعى - الطبيعى"[١٩]. تفكر كريستيفا فى عواقب هذا الارتباط الشديد بين الأم والطفلة على البنات، وتضع ثلاثة مواضع يمكن للبنات أن يتخذنها فى المرحلة الأوديبية أثناء دخولهن فى النظام الاجتماعى .

فى مقال "زمن النساء" (١٩٧٩) تربط كريستيفا بين المواضع الثلاثة وبين التطور التاريخى للحركة النسائية فى القرن العشرين. تجادل كريستيفا فى أن المراحل المختلفة لتطور الحركة تميزت بسيادة واحد أو آخر من هذه المواضع أو الشروط . لكى تصير النساء كائنات اجتماعية عليهن أن يتماهين مع النظام الرمزى، ويشمل هذا قبولهن لنظام المعانى والقيم الذى يجسد النظام الأبوى . وتجادل كريستيفا فى أن المعضلة التى تواجهها البنات، على عكس الأولاد، فى فصل أنفسهن عن الأم ما قبل الأوديبية يمكن أن تزيد من شدة تماهيهن فيما يلى من مراحل مع قيم النظام الأبوى كنوع من الحماية لأنفسهن ضد ما هو أمومى . وحين تتخذ المرأة هذا الموضع، فهى إما أن تهضم المُثُل الأبوية كالمنافسة، والعدوانية، والقوة، وتدمجها فى ذاتها، وتسعى بذلك إلى النجاح والحصول على الاعتراف بها كما لو كانت رجلا، أو قد تذعن بحماس للمُثُل "المؤنثة" التى يقيمها الرجال فى النساء. وأى من هاتين الحركتين تضعها فى

صف واحد مع الشرط الأبوى أو الرمزى . وقد تسرف النساء فى الاستثمار العاطفى فى اتخاذهن الموضع الأبوى أثناء نضالهن لرفض الأم ما قبل الأوديبية التى تبدو كلية القوة.

وفى "زمن النساء" Women's Time تقول كريستيفا إن المرحلة الأولى من الحركة النسائية، حتى ١٩٦٨، بمطالبها الساعية للمساواة فى الأجور والحقوق الاجتماعية والسياسية تتميز بأن عملها ينطلق فى معظمه من هذا الموضع. وهى لا تنقدها على هذا فى حد ذاته، لكنها تشير أنه حتى الآن، لم يؤد نجاح النساء فى بلوغ تلك الأهداف إلى هز بنى القوة الموجودة. وتواجه النساء دائما خطر الإفراط فى الاستثمار فى القيم الأبوية التى تؤكدها تلك النظم: "إن الصعوبة التى يشكلها هذا المنطق الرامى إلى دمج الجنس الثانى فى نسق قيمى يعرفن من خبرتهن أنه أجنبى عنهن ... هى كيف يمكن فصل النساء عنه، وكيف يمكنهن حينئذ أن يتقدمن من خلال تدخلاتهن الحرجة والفارقة والاستقلالية لجعل مؤسسات اتخاذ القرار أكثر مرونة"[٢٠].

و فى حالة التمييز بالتضاد مع التماهى الأبوى "الرمزى"، يمكن للنساء الاحتفاظ بتعلقهن بما هو أمومى : "الدلالى". لكن كريستيفا تنقد النسويات اللاتى يبنين على هذا الموضع الثانى ما تراه هى آمالا طوباوية. فالرغبة فى العودة إلى الإرادة الأمومية تستتبع دائما دافعًا أخطر على النساء وأكثر إغراء لهن، حيث لا مفر لهن من أن يكون النظام الاجتماعى أكثر "إحباطا، وتشويهًا لهن، وتضحية بهن" مما هو بالنسبة للرجال[٢١]. وتربط كريستيفا الجيل الثانى من القائمات بالحركة النسائية (ما بعد ١٩٨٦) بسيادة الشرط الأمومى . وهى ترى أن ذلك رد فعل لإحساس النساء بالتحرر من الوهم، فى هذا الوقت، مع أهداف المساواة السياسية التى رفعها الجيل الأول. فبدلا من المطالبة بالمساواة مع الرجال، يصر الجيل الثانى الذى ظهر فى سبعينات القرن العشرين على وجود فرق بين المؤنث والمذكر ، ويؤكد أن ما هو أمومى قد نشأ بفعل مجتمع مضاد "تم تخيله على أنه متآلف، وبلا ممنوعات، وحر، ومحقق للرغبات" – وكل هذا هو ما ليس فى النظام الاجتماعى[٢٢]. يتم السعى لبناء هذه الأسطورة المثالية عن الأنوثة الأمومية، بوصفها شيئًا عامًا وخارج نطاق الزمن، كملجأ لواقع

تاريخى ينكر على النساء حتى لغة ملائمة للتعبير عن "علاقاتهن مع طبيعة أجسادهن ... [أو مع] طفل/طفلة، أو امرأة اخرى، أو رجل"(٢٣). لكن كريستيفا تجادل فى أن هذا الحلم الطوباوى هو دائما أمومى . وباعتناق النسويات لهذا الشكل من المثل الأسطورية، فإنهن يتعرضن لخطر اختيار الخروج من النضال التاريخى . وتزعم كريستيفا أن هذا الشكل من الانفصالية النسوية الراديكالية، الذى ميز الكثير من الحركات النسائية فى فرنسا وأمريكا خلال سبعينات القرن العشرين، يتطور بسهولة إلى بديل للمعتقدات الدينية، ويعود خطابه إلى الانضمام إلى خطاب "مجموعات هامشية من الإلهامات الروحية والصوفية"(٢٤).

تعتقد كريستيفا أن الرغبة فى العودة إلى نظام دلالى تخيلى موقف خطير على المرأة كفرد، كما هو خطير على النسوية كحركة. فالمرأة حين ترفض النظام الرمزى الذى يحافظ على الهوية الاجتماعية تجعل نفسها بلا حماية وعرضة لكامل قوة الرغبات اللاشعورية، وأقواها دائما هو دافع الموت. فالرغبة فى العودة إلى الأم قد تصير رغبة فى فقد الهوية، فى إذابة الذات فى الأم/الآخر – فى الموت. وحيث إن اللغة الشعرية هى شكل الخطاب الأكثر انفتاحًا للدافع الدلالى، وحيث إنه يبنى نفسه على العتبة الموجودة بين اللاشعور والاجتماعى، ترى كريستيفا أن النشاط الإبداعى الجمالى أكثر خطرا على الكاتبات النساء منه على الكتاب الرجال. فهناك دائما فرصة أكبر لأن تسحقهن القوى اللاشعورية المكبوتة التى يطلقنها من عقالها: "إنى أفكر فى فرجينيا وولف، التى غرقت فى النهر صامتة ... تطاردها أصوات، وأمواج، وأضواء، وهى واقعة فى حب الألوان – الأخضر الذى تشوبه زرقة ... أو أفكر فى الركن المظلم لبيت المزرعة المهجور فى الريف الروسى ، حيث شنقت ماريا تزفيتيفا نفسها سنة ١٩٤١، بعد عدة شهور من هروبها من الحرب، وهى التى يتميز شعرها بأفضل وزن إيقاعى بين الشعراء الروس"(٢٥). فى أوقات مثل تلك من كتابات كريستيفا، تكون عرضة للنقد بسبب أنها فى رفضها الصارم لأسطورة الأم ما قبل الأوديبية الراعية الطوباوية التى تجلب السلوى، تصطدم بالأسطورة المقابلة لها عن الأم التى تبتلع وتبيد، وهى صورة مألوفة نجدها فى الكثير من النصوص التى يؤلفها ذكور.

ربما كان فى هذا قليل من عدم الإنصاف، حيث إن ما تهتم به كريستيفا ليس الأمهات الحقيقيات، بل الأم الخيالية التى يبنيها الطفل/الطفلة فى خيالهما خلال المرحلة ما قبل الأوديبية، والتى تظل صورة مكبوتة فى اللاشعور لكنها قوية. من الواضح أن تخيلات الطفل تشمل كلاً من الصورتين للأم : صورة الوفرة وصورة العدم. والصورة الأولى هى التى تعطى النساء إغواء وهمياً حسب فهم كريستيفا، بافتراض ما تسميه مطالبة النظام الاجتماعى لهن بالتضحية. وقبل أن ننتقل للوضع الثالث المتاح للنساء، دعونا نفكر فى كيف يمكن قراءة الفقرات التالية من عمل كيت شوبان Kate Chopin اليقظة Awakening (١٨٩٩)، وهو واحد من أوائل النصوص التى كتبتها نساء والتى "أعيد اكتشافها". فلنفكر كيف يمكن قراءة تلك الفقرات من حيث موضوعها وأسلوبها فى إطار أفكار كريستيفا. يتكشف أمام بصر البطلة إدنا بونتيلييه Edna Pontellier تدريجياً أن هويتها الاجتماعية المريحة والتقليدية كزوجة وأم هوية مفروضة عليها ومغتربة عنها . تحدث تلك "اليقظة" أثناء العطلة الصيفية الطويلة التى تقضيها الأسرة على شاطئ البحر فى جراند آيل، حيث تنجذب إدنا عاطفياً لابن الجيران .

> لم تستطع إدنا بونتليه أن تفسر رغبتها فى الذهاب إلى الشاطئ مع روبرت، لابد أنها قد انحرفت فى المقام الأول ، وأنها قد أطاعت واحداً من الدافعين المتناقضين اللذين سيَّراها فى المقام الثانى .
>
> لقد بدأ ضوء معين فى الإشراق بخفوت بداخلها، الضوء الذى يهدى، ويُحَرِّم ...
>
> باختصار، كانت السيدة بونتليه قد بدأت تدرك موقعها فى العالم كإنسانة، وتدرك علاقاتها كفرد بعالمها الداخلى والعالم المحيط بها. قد يبدو هذا كحمل ثقيل من الحكمة تنزَّل على روح امرأة شابة فى الثامنة والعشرين من عمرها - ربما حكمة تزيد عما يسر الروح القدس أن يتعطف بها عادة على أى امرأة ...
>
> إن صوت البحر مغو؛ غير متوقف أبداً ، وهامس، وصاخب، ولاغط، داعياً الروح للتجوال بحثاً عن تعويذة سحرية فى لجج العزلة؛ لتتوه فى تأمل داخلى .

صوت البحر يخاطب الروح. لمسة البحر حسية، تضم الجسم فى أحضانها الناعمة المحكمة[٢٦].

لا عجب بعد قراءتنا لتلك الفقرات فى أن نكتشف أن أشد شعور لإدنا بالحرية كخبرة حسية لا يحدث لها فى أحضان روبرت، بل حين تتعلم السباحة. وتنبذ إدنا تدريجيًا كل الطرق التقليدية للسلوك المتوقع من النساء اللاتى فى موقعها ومن طبقتها؛ بل إنها تتخلى حتى عن رعاية أطفالها لجدتهم. وما يدعو للدهشة أن زوجها لا يبدى مقاومة كبيرة، إذ يسمح لها باتباع ميولها بأمل أن تثوب فى النهاية إلى جادة العقل. هذه ليست قصة امرأة مطلوب منها أن تذعن بالقوة لقاعدة اجتماعية كابتة. وترمز الكاتبة لذروة نبذ إدنا لهويتها التقليدية السابقة بعشاء الوداع الذى تقيمه قبل رحيلها عن منزل الزوجية السابق:

لكن بينما كانت جالسة هناك وسط ضيوفها، شعرت بالضجر القديم يستولى عليها، اليأس الذى كثيرًا ما انتابها، الذى هاجمها كوسواس، كنوع من الانتهاك الدخيل المستقل عن أى شىء. لقد كان شيئًا أعلن عن نفسه؛ أنفاسًا صقيعية بدت كما لو كانت تهب من كهف شاسع الأرجاء تعول فيه أصوات نشاز. وهناك هاجمتها الرغبة الحادة، التى دائما ما استدعت حضور المحبوب، لعين خيالها، وألحقت بها هزيمة فورية بإحساسها ببعد مناله[٢٧].

وأخيرًا ، وتحت ضغط قوة هذا الدافع "البارد" تعود إدنا إلى البحر فى جراند آيل:

لقد غمرها القنوط هناك فى ليلة السهاد، ولم ينقشع عنها ، لم تكن ترغب شيئا من العالم بأسره. ولم يكن هناك من تريده بقربها إلا روبرت؛ بل إنها حتى قد أدركت أن يومًا سيجىء يذوب فيه هو وذكراه أيضا من حياتها، وتبقى وحيدة ...

امتدت مياه الخليج أمامها، متلألئة بملايين من أضواء الشمس. صوت البحر مغو، غير متوقف عن الهمس، وصاخب، داعٍ الروح للتجوال فى لجج العزلة ...

تقدمت المويجات ذات الزبد من قدميها بحركة لولبية، والتفت كثعابين حول كاحليها. سارت بعيداً عن الماء . كانت المياه باردة، لكنها تابعت سيرها. كانت المياه عميقة، لكنها رفعت جسمها الأبيض وامتدت للخارج بضربة طويلة كاسحة. لمسة البحر حسية، تضم الجسد فى أحضانها الناعمة المحكمة(٢٨).

ما تمثله تلك الفقرات هنا عملية ينحدر فيها رفض البطلة للهوية الاجتماعية إلى رغبة فى تدمير الذات بالكامل. والسرد الروائى يبدو كما لو كان مرتبًا بحيث يصور اكتشاف إدنا بونتليبه لنزعاتها الجنسية المكبوتة وتعبيرها عنها، وهو ليس مرتبًا بطريقة السرد فى افتحوا الباب ! Open the Door! ، حيث يسجل السرد الروائى سعى بطلته لتحقيق نفسها جنسيًا . وما يبدو أن السرد الروائى يسجله فعلا هو شروع غريزة الموت فى العمل فور انتهاك حاجز الهوية الاجتماعية . إنه الموت، متخذاً صورة مغرية لأحضان أمومية ناعمة.

وربما كانت السمات الأسلوبية التى يمكن استخلاصها والتى توحى بدافع دلالى قوى فى الكتابة شديدة الوضوح أيضًا . فهناك تصاعد للمؤثرات الصوتية مع استخدام غزير للجناس الاستهلالى ("صوت البحر مغو")(*) ، والصياغة الإيقاعية للعبارات والتكرار المستمر للكلمات والعبارات، وتكرار استخدام اسم الفاعل: "غير متوقف"، و"هامس"، و"صاخب"، و"لاغط"، و"داع"، والتحول إلى الفعل المضارع فى الأماكن التى تنتج مؤثرات سرمدية منومة شبيهة بحالة الأحلام . وأعتقد أن أكثر ملامح الفقرات المقتبسة هنا إثارة للدهشة هى التغيير المفاجئ والتام لنبرة الصوت من الصوت الحاد، الرشيد، الخالى من اللغو للراوية التى تملك المعرفة الكلية فى مقاطع الفقرات الأولى المقتبسة (قد يبدو هذا كحمل ثقيل من الحكمة تنزّل على ...")

(*) الجناس الاستهلالى alliteration هو تكرار الحرف الأول أو أول حرف عليه نبرة من حروف كلمات الجملة. يتحقق هذا الأسلوب اللغوى فى الجملة المذكورة فى أصلها الإنجليزى وهو the voice of the sea is seductive عن طريق الوحدة الصوتية (س) المتكررة فى حرفى s, c اللذين يتكرران فى كلمات الجملة . هذه الحروف مكتوبة فى الأصل الإنجليزى بالحروف المائلة لتمييزها عن غيرها ، لكن لا توجد مترادفات عربية لكلمات الجملة (صوت – البحر – مغو) تحقق جناساً استهلاليا مناظرا (المترجمة).

إلى الشدة الشعرية الشبيهة بالتعاويذ فى المقطعين الأخيرين من تلك الفقرة ("صوت البحر مغو"). وهى تبدو حقا كما لو كانت قوة لا شعورية قد ظهرت فجأة بشكل محسوس فى اللغة.

و فى رأى كريستيفا، لا يجب تعريف الرغبة المكبوتة بأنها قوة لا تقاوم من أجل الحرية؛ فالطاقات الجنسية الشهوية يمكن أن تستثمر أيضا بنفس القدر فى الإذعان المفرط للقيم الأبوية ، أو فى دافع ارتدادى لتدمير الذات. ولا توجد إمكانية "الثورة" إلا فى اللغة والموضوعات التى تعمل على العتبة الموجودة بين التحكم والتفسخ؛ بين اللاشعور وبين الاجتماعى . وهذا هو الموضع الثالث المتاح للنساء. ورغم المخاطر المحيطة بالنساء فى العمل عبر هذه الحدود القابلة للاستبدال، تقترح كريستيفا أيضا أن النساء –بسبب تهميشهن الدائم فى النظام الاجتماعى – يرجح أن يصرن فضاءات لنظام المعنى الجديد أكثر من الرجال. هذا هو الجيل الثالث من النسويات الذى تدعو له كريستيفا فى "زمن النساء"، وتؤمن أنه قد يصير ظاهرًا: "ألا تشارك النساء بالفعل فى التفكيك السريع الذى يشهده زماننا ... والذى يطرح المطالبة بأخلاقيات جديدة؟"[٢٩]. ربما يكون هنا هو الموضع الذى تضع فيه كريستيفا نفسها بشكل وثيق فى صف الآمال النسوية الطوباوية لسبعينات القرن العشرين. فى حول النساء الصينيات About Chinese Women، حيث نادت كريستيفا بنبذ أقصى طرفى النزعتين التنظيميتين الرمزية والدلالية، تحث بدلا منهما على "حدوث الجدل المستحيل بين المصطلحين؛ والتبادل الدائم بينهما". وهى تتساءل، من الذى يقدر – هنا والآن – على القيام بهذا التوازن الخطر بين الطرفين، وتجيب: "ربما امرأة"[٣٠].

تستخدم كريستيفا مصطلح "التناص" لتشير إلى التفاعل الجدلى بين الشرطين الرمزى والدلالى اللذين يكونان اللغة[٣١]. و"الدلالى" مثله مثل "الرمزى" يدل على نظام منتج للمعنى عن طريق هاتين العمليتين اللاشعوريتين، الإزاحة والتكثيف (وضحنا هاتين العمليتين فى الفصل الرابع). هكذا يمكن أن يرى جميع ما ننطق به كمكان للقاء بين نصين على الأقل – بين المعنى الاجتماعى والرغبة اللاشعورية – ومن ثم يكون تناصاً.

وقد اعترف الكثير من القراء بأن شعر هـ. د. يعمل عبر الحدود. لقد وصفت هـ. د. النساء بأنهن مضطرات للقيام "بحركة على حبل مشدود" يتوازن على "سلك شديد الهشاشة"[٣٢]. كان أول دواوينها يحمل عنوان "حديقة البحر" Sea Garden، والعنوان نفسه يشير إلى تناص بين مفهومين لفظيين متباينين: الماء والأرض. تحتفى الكثير من قصائد الديوان بخواص الزهور التى توجد على هذا الحد الخشن الذى يقع بين البحر واليابسة. "وردة البحر" "مشوهة ولها تويج مكون من عدد محدد من الوريقات" وهى "أثمن / من وردة نادية / وحيدة على غصنها"[٣٣]. وفى قصيدة "حورية الجبال"، وهى واحدة من أكثر قصائدها نشراً فى المختارات الأدبية، ينتج عن الخيال فيها التحام نصى تام بين أمواج البحر وشجرة الصنوبر:

ارتفع أيها البحر بحركة دوَّامية - دوِّم شجرات صنوبرك المدببة،
أطلق رشاش مائك على شجرات صنوبرك العظيمة
على صخورك
ارشقنا بخضرتك،
غطنا ببحيراتك المكونة من أشجار التنوب[٣٤].

وتحقق القصيدة أيضا النطق الدرامى برغبة متقدة لا اسم لها، مزاحة ومكثفة فى صور من الطاقة الطبيعية. وهكذا، وعلاوة على الحد القابل للإبدال بين البحر واليابسة، يمكن قراءة القصيدة أيضا كحوار تناصى بين تلك الرغبة غير محددة المعالم والمعنى الاجتماعى للقصيدة كاستدعاء مكثف للبحر. وهناك قصيدة متأخرة عن تلك القصيدة وأطول منها تعبر مباشرة عن هذه النزعة الحوارية بين الرغبة المحبطة والأشكال الاجتماعية للغة، وتضفى عليها صبغة درامية بينما يتوقف المتكلم فى القصيدة وهو فى حالة كرب وعجز عن اتخاذ قرار فى الاختيار بين ما لديه من دافع نحو الفن (نحو "الأغنية") والرغبة الجسدية الشديدة فى المحبوب اللامبالى . وتبنى القصيدة بعدة طرق مما يمكن أن نسميه العتبة اللغوية بين عناصر منفصلة: المتحدث المستيقظ والمحبوب النائم، والحب الجسدى والأغنية الفنية، والأنفاس الملتهبة والثلج، والسكون والطاقة، وهلم جرا .

## الجزء السادس والثلاثون

لا أعرف ماذا أفعل:

فعقلي مشتت يا سافو.

لا أعرف ماذا أفعل،

فعقلي ممزق:

هل منحة الأغنية أفضل؟

هل منحة الحب أجمل؟

لا أعرف ماذا أفعل،

الآن ضغط النوم

بثقله على جفنيك.

هل أقلق راحتك،

مفترسًا ، متشوقا؟

هل منحة الحب أفضل؟

لا، فالأنشودة هي الأجمل:

لكن هل تهت، أي نشوة

يمكن أن أحصل عليها من الأنشودة؟

أي أنشودة بقت؟

لا أعرف ماذا أفعل:

هل أقلب وأطفئ

الغضب المشتعل،

بأنفاسى المشتعلة

و أقلق أنفاسك الباردة؟

و هل أستدير أيضًا وآخذ

الثلج بين أحضانى ؟

(هل منحة الحب أفضل؟)

لكن لم يحدث أن ارتاحت ندفة من الثلج على ندفة أخرى

هل تستلقى متعجبا، لقد أُيقِظت لكنك غير مستيقظ.

إن عقلى مشتت جدا،

و أفكارى مترددة،

و هما متناسبين تمامًا،

لاأعرف ماذا أفعل:

الكل يتناحر مع الكل

كمصارعين أبيضين

يقفان استعدادًا لمباراة،

مستعدان للاستدارة والتماسك بالأيدى

لكنهما لا يحركان عضلة ولا عصبا ولا وتر عضلة:

و هكذا ينتظر عقلى

ليتصارع مع عقلى،

لكنى أرقد هادئة،

و أبدو مستريحة[٣٥].

هذه القصيدة، كقصيدة حورية الجبل، نموذج لكثير من شعر هـ. د. فى أنها تبنى شخصية درامية، هى شخصية المتحدث الظاهر فى منطوق القصيدة. كما أن تشتت الذات فى الجزء السادس والثلاثين شىء نموذجى أيضا؛ وشخصيات قصائد هـ. د. تتوق دائما للكمال، وهى رغبة تحبط دائما . لهذا السبب، يلائمها عنوان "جزء". وباستخدام مصطلحات كريستيفا، تكون الشخصيات المتكلمة لـ هـ. د. "ذوات فى حالة سيرورة"، صوت يبنى ذاتًا على أساس من الإحساس بالنقص. وحيث إن الهوية الاجتماعية تنشأ عن طريق فقد الأم، فإن الذاتية دائما ، حسب مفهوم كريستيفا هى إنتاج الذات نزولاً على هذا الغياب. والهوية كما تراها كريستيفا تقوم أساسا على المحاكاة، تعلم لعب دور معين، أو محاكاة الدور بطريقة ساخرة، وارتداء قناع . لهذا السبب، تمدح كريستيفا دون جوان، بطل موتسارت، باعتباره "فنانًا تقوم أصالته على شىء واحد، هو قدرته على التغيير، على أن يعيش دون حالة داخلية، أن يرتدى أقنعة، لا لشىء إلا للهزل"[٣٦].

ورغم أن كريستيفا قد ربطت بين القدرة الإبداعية لدى النساء وبين الانتحار، إلا أنى أجد أن عنصر السخرية من الذات يغلب على فهمها للهوية كعملية أداء، كطريقة أكثر إيجابية للتفكير فى كتابات النساء، كسيلفيا بلاث، وأن سيكستون .Anne Sexton وقد أطلق على شعر سيكستون -كشعر بلاث- صفة "الاعترافات"، لكنها أصرَّت على أنها كاتبة قصة وليست كاتبة شعر اعترافات، وأن قصائدها لم تكن دفقات تلقائية لعواطف داخلية شخصية -أن سيكستون "الحقيقية"- لكنها بنيت بواسطة أصوات وأوضاع درامية. وقد صرحت لشخص أجرى معها حوارًا فقالت :"إنى أميل كثيرا للكذب"[٣٧]. وقد نالت أعمال سيكستون انتشاراً جماهيريا بواسطة جلسات القراءة

العامة، والعروض ذات الطابع المسرحى الشديد التى قامت فيها بتمثيل "نفسها" وشخصيات قصائدها. وتوجد لها قصيدة بعنوان "ذات فى ١٩٥٨" تمثل بشكل درامى انشطار الهوية إلى ذات مؤدية وأخرى متفرجة تلاحظ هذا الأداء بسخرية. تسأل شخصية القصيدة :"ما هى الحقيقة؟" "أنا دمية من الجبس / ... هل أنا أنا بالتقريب" ويستمر الصوت فى سرد فهرس لحقيقة "دميتها": "لى شعر ... / وساقان من النايلون، وذراعان مضيئان / وبعض ملابس تظهر فى الإعلانات / ... أنا أعيش فى بيت دمية / ... وهناك من يلعب بى ، / يزرعنى فى المطبخ الذى تعمل كل أدواته بالكهرباء، / ... هناك شخص يتجرأ على"(٣٨).

تبنى قصائد سيكستون الحالة الذاتية للكثير من النساء، المسنات والشابات، الأمهات، والبنات والحبيبات، وحتى صوت فتاة صغيرة دفنت حية مع والدها كطقس تضحية. لكن يوجد فى جميع الشخصيات هذا الحس بانشطارالهوية، بوعى يقظ، ذكى ، وغالبا ساخر بذات تراقب نفسها وهى تؤدى دوراً . وحتى فى القصائد التى تبدو على أحد المستويات شخصية جدا، يكون هذا "التوهج الملهاوى"(٣٩)، وشطر الذات عن عملية الأداء التى تقوم بها بنفسها، بل حتى أدائها للكرب، توهجا لا يمكن إطفاؤه. وفى القصيدة الجميلة التى كتبتها سيكستون بعنوان "امتطى حمارك وفرى"، والتى تستعيد فيها ذكرى عودة إلى مستشفى الأمراض العقلية، يقوم التناص بوظيفة الفعل التوازنى بين الملهاوى والمأساوى ، وهو مبنى على حافة السخرية من الذات فى الصوت الشعرى ، كما إنه يحافظ على التحكم الجمالى . عنوان القصيدة مأخوذ من سطر كتبه الشاعر الفرنسى ريمبو Rimbaud، "Fuis sur ton ane" والكلمة الفرنسية "Ane" معناها حمار، وسيكستون تلعب على التداعى الذى ينشأ عن اسم آن "Anne" لتستدعى ذاتًا تتجاوز أداءها الاجتماعى كمريضة بمرض عقلى.

آن، يا آن،

امتطى حمارك وفرى،

فرى من هذا الفندق الحزين،

امتطى حيوانًا مغطى بالشعر واخرجى،

برطعى به للخلف ، وأنت تلصقين

ردفيك بأعلى كاحليه،

اجلسى بشكل ما يتفق مع مشيته الخرقاء(٤٠)

ينتج عن نصح الذات باكتشاف طاقة جنسية شهوية تحررها ("حيوان مغطى بالشعر") يأس يدفع للتهور، والمحاكاة الذاتية الساخرة الموجودة فى تلك الصورة الكوميدية تقوم بتصعيد هذا اليأس والتحكم فيه فى نفس الوقت. فى رأيى أن كتابات سيكستون، وبلاث، وكثيرات غيرهن يمكن أن ترى على أنها تعمل عبر موضع الحدود التى تبنى فيه الذات نفسها كصوت أو كأداء، لكنها تحتفظ بسخرية كوميدية لاذعة – كثيراً ما تكون فكاهة سوداء– تجاه هذا البناء للهوية. وهذه المرونة التى تتسم بها المحاكاة الساخرة هى التى تكون التحكم الجمالى فى أعمالهن، وتمنع أى إفراط انفعالى أو انزلاق إلى الخطاب الاعترافى .

و قد تأثر فهم كريستيفا للهوية على أنها ذات طابع أدائى وأنها "فى حالة سيرورة" بأعمال المنظر الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، لاسيما بفكرته عن "الصفة الكرنفالية"(٤١). كان الكرنفال طوال العصور الوسطى زمنا فريداً من التحرر من السلطة الكابتة. والقالب النموذجى المستخدم فى الكرنفال هو المحاكاة الساخرة: محاكاة ساخرة لكل أشكال اللغة الرسمية –كان هناك مثلا محاكاة ساخرة للقداسات والشعائر الدينية– كما كان هناك محاكاة ساخرة للشخصيات الرسمية فى العروض التمثيلية العامة، وأقنعة الكرنفال، والصور أو التماثيل الساخرة التى تمثل تلك الشخصيات . ويقدم لنا تحليل باختين للمحاكاة الساخرة مزيدا من الفهم للتناص، أو كما يسميه ، الحالة الحوارية .dialogism فى المحاكاة الساخرة، يتم الجمع بين نصين مختلفين فى علاقة تبادلية: يتم تلوين اللغة المقصود محاكاتها محاكاة ساخرة بنبرة صوت تتضمن وجهة نظر بديلة للحقيقة الظاهرية التى تعبر عنها اللغة الأصلية. يرى باختين أن هذا البناء الحوارى المكون من صوتين متفاعلين فى إطار كلمات نطق واحد

ينتج أثرًا حاسما: فهو يجعل اللغة نسبية. وهو يبنى مسافة لغوية ساخرة سخرية مريرة بين الصوتين أو المنظورين، مما يجعل كل منهما يستنطق "حقيقة" الآخر، وبالتالى يفند زعم كل منهما بامتلاك "الحقيقة" الأحادية التى لا شك فيها. وبطريقة مماثلة، يمكننا أن نرى كيف أن عنصر المحاكاة الساخرة للذات فى صوت شعر سيكستون يرفض أخذ "حقيقة" الهوية الاجتماعية للذات بشكل جاد تمامًا . يجادل باختين فى أن القوالب ذات الصفة الكرنفالية قد غزت الأدب فى أواخر العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وظلت كعنصر مسبب للراديكالية فى نوع الكتابة الذى يسميه الكتابة متعددة الأصوات (البوليفونية): أى داخل النصوص التى تتحدى القواعد الأيديولوجية السائدة عن طريق تعديد المعنى (جعله حواريًا) .

و باختين -مثله مثل المنظرين الذكور الذين ناقشت أفكارهم- لا يبذل أى محاولة للتنظير لوجهة نظر نسوية. وقد عبرت بعض النسويات عن شكهن فيما إذا كان على الممارسة الأدبية النسوية أن تستخدم الأعمال التى كتبها رجال، أو حتى عمل كعمل كريستيفا التى تأثرت بشدة بالكتاب الذكور. وهن يجادلن فى أن فعل هذا يعنى إعادة التصديق على سلطة الخطاب المذكر واستمرار خضوع النساء لآراء الذكور. وشعورى الخاص هو أن النساء يجب أن ينتحلن لأنفسهن كل الأفكار المفيدة بغض النظر عن مصدرها، وأن يثقن فى قدراتهن الإبداعية على تحويلها لخدمة أغراضهن الخاصة. لكن تظل هذه قضية خلافية فى النقد النسوى .

إن الانتحال مفهوم أساسى لدى باختين. فهو يرى أن الكلمات المفردة، مثلها مثل النصوص الكاملة، مواضع للصراع الحوارى أو التناصى ، حيث تناضل أقسام اجتماعية متنوعة -الطبقات، والنوعين، والأجيال، والجماعات العرقية والمهنية- لنقش أسلوبها فى رؤية الأشياء، نقش معانيها، على اللغة. من ثم يمكن ألا تكون للكلمات تعريف أحادى ؛ فكل كلمة هى حوار يمثل عالما مصغرا (ميكروكوزم) لكل أقسام الأصوات التى يتردد صداها فيه. إن فكرة التناص/الحالة الحوارية طريقة مفيدة لفهم علاقة النساء بالنصوص التى تكون التراث الأدبى . وكما رأينا فى الفصل الثالث، بدلا من أن تشعر الكاتبات بالرهبة، فإنهن ينتحلن لأنفسهن القوالب واللغة والأساطير التى

ألفها رجال كى يتحدين معانيها ويعدن ابتكار معان جديدة لها، كما تفعل إيودورا ويلتى مثلا فى التفاحات الذهبية The Golden Apples .

و من الأمثلة الناجحة جدا لاشتباك امرأة كاتبة اشتباكا حوارياً مع اللغة الأدبية للذكور مقطوعة "ليال فى السيرك" Nights at the Circus، التى كتبتها أنجيلا كارتر Angela Carter، وهى نسيج تطريزى رائع مكون من شذرات محاكاة ساخرة من كل شكل يمكن تصوره من أشكال الرواية: الكوميديا وغرابة الأطوار لدى ديكنز، والواقعية على نهج زولا، والروايات البوليسية الأمريكية المطهوة جيدا، وروايات الرحلات، والروايات الشعبية العاطفية والرومانسية. تروى بطلة كارتر قصتها بنفسها، ومن ثم تبنى هويتها من هذا الخليط العبثى من اللغة التى استُخدِمت من قبل. وخلال تلك العملية تشير إلى ما يجب علينا جميعا أن نفعله لننتج هوية. "الذات" تتكون دائما من تجميع قصاصات من كل اللغة التى بَنَتْنَا والتى سبق استعمالها. ربما كانت "الحرية" مجرد اعتراف كوميدى بأن الأمر يجرى على هذا النحو. وخلال الرواية كلها، تبرز الهوية فى المقدمة كعملية كرنفالية من ارتداء الأقنعة والتهريج. فعندما وضع والتر "مساحيق الوجه للمرة الأولى ... شعر ببداية إحساس بالحرية مثير للدوار ... لقد مر بخبرة الحرية التى تكمن خلف القناع، فى عملية إخفاء الحقيقة عن طريق التظاهر بعكسها، حرية التلاعب بالوجود، و – حقا – التلاعب باللغة التى هى أمر حيوى لوجودنا، والذى يكمن فى قلب المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة"(٤٢).

و مع ذلك ، تكون البطلة فيفرز هى أكثر من يجسد حرية صنع الذات التى تدير الرؤوس تجسيداً تاماً: فهى تفرد الجناحين، وتتحدى قانون الجاذبية، كما تتحدى اللياقة المؤنثة، وتطير. وعندما تبنى كارتر تلك البطلة التى تحاكى نفسها محاكاة كوميدية ساخرة، فإنها تدخل أيضا فى عملية تبادل حوارى ذكى مع رواية رابلييه Rab-elais، جاراجانتوا Garagantua ، التى يراها باختين أعلى مثال للقالب الأدبى الشبيه بالكرنفال. إن فيفرز Fevvers أكبر من الحياة بجميع المقاييس؛ فحركاتها هائلة، وهى من جهة الحجم "عملاقة"، وهى تلتهم "الحماس العملاقى" وتحشو نفسها به(٤٣). لكن باختين يمدحها، على عكس عمل رابلييه، لأن فيفرز حين تعقد علاقة عضوية بين الميلاد

والموت – و هذه النزعة العضوية مبنية على أساس الجسد الأنثوى طبعًا – فإنها ترفض أن يبدأ سردها الروائى بالميلاد:

"لم يحدث أبدا أن أبحرت عبر ما تسمونه القنوات الطبيعية ، يا سيدى ، آه ، عينى علىّ ، لا ؛ لكنى فقست ، مثل هيلين بطلة طروادة".

"فقست من بيضة كبيرة مخضبة بالدماء، بينما كانت أجراس مقدمة السفينة تقرع، كعهدنا بها".

وقهقهت الشقراء بصخب، وهى تصفع الفخذ المرمرى الذى انفتح معطفها كاشفًا عنه، ووجهت أشعة زوج من العيون الواسعة، الزرقاء، الوقحة إلى الصحفى الشاب .. كما لو كانت تتحداه: "صدق أو لا تصدق!" ثم دارت بحركة لولبية على كرسى تسريحتها الدوار ... وواجهت نفسها فى المرآة بابتسامة عريضة وهى تنزع من على جفنها الأيسر رموشًا صناعية طولها ست بوصات[٤٤].

وبسبب عدم وجود تاريخ شخصى ولا عائلى، فإن فيفرز – كما أخبرتها زوجة أبيها ليزى – "لم توجد أبدا من قبل. لا يوجد أحد يخبرك بما يجب ولا يجب أن تفعليه ... لم يكن لك أى تاريخ، ولا توجد توقعات منك إلا التى تخلقينها بنفسك"[٤٥]. وبما أن فيفرز لديها هذا الفضاء الخالى من الحبكة الذى تلعب فيه بروايات الوجود، فإنها تضم المؤنث مع المذكر، والأم مع الابنة، والعاهرة مع القديسة، والمخادع مع الغريب، والعقلانية المنحازة للذات مع العاطفية ذات القلب الكبير فى محاكاتها الكاريكاتورية الساخرة للهوية، كما أن لغة سرد القصة لديها تصورهم دائمًا عكس ما هم عليه، وتحاكيهم محاكاة ساخرة. وفيفرز هى الذات البارزة متعددة الأوجه التى هى "فى حالة سيرورة". ولو نظرنا من مسافة لفيفرز، نجدها تبدو تجاه زوجة أبيها ليزى ذات الحجم الدقيق "أم شقراء بطولية تصحب ابنتها للمنزل ... وقد اختلطت على الرائى أعمارهما، وانقلبت علاقتهما"[٤٦]. أن تكون فيفرز أمًا ، على عكس أن تلد طفلا، ليس أمرًا مربوطا بالطبيعة ولا بالبيولوجيا، إنه يعنى أن تقوم بدور، أن تدخل إلى موضع. إن ليزى **Lizzie** تعلم نفسها كيف تصير الأم التى تحتاجها فيفرز: "رغم أنها هى نفسها غير قادرة على الطيران، أخذت عزيزتى ليزى على عاتقها القيام بدور أم لطائر"[٤٧].

فى «المرأة الصادية» Sadeian Woman تزعم كارتر أن "نظرية التفوق الأمومى من أكثر النظريات تدميراً لكل تعزية قد تجلبها الكتابة الخيالية ... فهى تضع هؤلاء النساء اللاتى يشاركن فى الأمومة بإخلاص فى منفى اختيارى بعيداً عن العالم التاريخى، عالمنا هذا فى زمانه التاريخى"(٤٨). وفى موضع آخر من الكتاب، تعلن أن النساء اللاتى يتجهن من أجل الحصول على عزاء عن عدم قدرتهن على الوصول إلى آفاق مادية وثقافية "إلى إلهات عظيمات افتراضيات، أو مجرد أن يتملقن أنفسهن على خضوعهن ... إن كل النسخ الأسطورية للنساء ... هراء من أجل العزاء ... الإلهات الأمهات لسن إلا فكرة سخيفة، كالآلهة الآباء"(٤٩).

و تمضى رواية كارتر بعزم لا يلين فى نزع ثوب الأسطورة عن التصور المثالى الرجعى للأم؛ فالأمهات فى قصصها يصنعن أنفسهن، يخترعن أنفسهن فى فعل حب الأطفال ورعايتهم. وفى رواية كارتر الأخيرة بعنوان الأطفال الحكماء Wise Children، ترحب البطلتان المسنتان بالتكفل بتوأمين، وتسران بذلك، وهما تدفعان عربة الأطفال فى طريق عودتهما للمنزل على أنغام أغنية "لا يمكننا أن نقدم لكما أى شىء إلا الحب يا أطفال"(٥٠). والحب لا يغيب عن هذا الأداء لأدوار الأمهات، لكن الشخصيات تتجنب الوقوع فى الشرك النرجسى لأسطورة الأم بأن يحافظن فى أدائهن على هامش من المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة، أو المحاكاة الساخرة للذات، شعاع الضوء الكوميدى الذى يعترف بكل الهويات كأداء.

و تجادل كارتر فى أن التخلى عن "الافتتان بإفلاس الرحم" هو السبيل الوحيد لنا كى "نتعلم العيش فى هذا العالم، وأن نأخذه بقدر كاف من الجدية، لأنه العالم الوحيد المقدر لنا أن نعرفه"(٥١). وتكتب كريستيفا انطلاقًا من نفس الفهم فى "زمن النساء" Women's Time وقد كان لفظ "امرأة" كما استخدم كثيراً فى الخطاب النسوى مفيدا بسبب أثره السياسى فى تنشيط النساء للنضال من أجل قضية مشتركة. لكن كان له مع ذلك أثر اختزالى وتعميمى ، ونازع للطابع التاريخى ، مما أثر على الفوارق الهامة الموجودة فى الحياة الفعلية لمختلف النساء: "ربما حان الوقت حقا لتأكيد تعددية التعبيرات والاهتمامات الأنثوية"(٥٢). وكريستيفا أيضا تعتقد أن مفهوم "امرأة" يحتاج إلى إعادة تحويله إلى "نساء" وإلى "تاريخ".

وقد زعزعت ما بعد البنيوية المفهوم التقليدى للهوية الفردية بصفتها المنشأ المصدق للمعنى والحقيقة: للأفراد كممثلين واعين لتاريخهم الخاص وكمؤلفين لقصصهم بأنفسهم. وقد تم توضيح أن الاتجاه الإنسانى الفردى يرتكز أساسًا على نظام مفاهيمى محدد مكون من فوارق: ذكر أو أنثى، رجل أو امرأة. وداخل هذا النظام الثنائى ، وطوال قرون طويلة من التاريخ والفكر الغربيين، تم فرض "الرجل" كالذات الإنسانية، المعيار؛ وظل لفظ "امرأة" هو اللفظ الثانوى ، مهما كان "الآخر" بالنسبة للمعيار. وقد تم الترويج لأيديولوجية الذات الأحادية (الذكر) جنبا إلى جنب مع إعلاء قيمة "الحقيقة" كمعنى أحادى . فإذا ظللنا فى إطار هذا النظام المفاهيمى الخاص بالأيديولوجية الإنسانية (الهيومانيستية) فلن يمكننا النضال إلا لقلب هرم التراتب: نساء بدلا من رجال، "حقيقتى" بدلا من "حقيقتك". إن الفردية مبنية على أساس الفرق والتنافس. وتهدف ما بعد البنيوية إلى تفكيك هذا الأسلوب فى التفكير: وتهدف بوجه خاص إلى تفكيك فكرة الموَحِّد، الذات المهيمنة المبنية على النوع.

و فى تعارض مع أيديولوجية الفردية وأحادية "الحقيقة"، يؤكد الفكر ما بعد البنيوى دائمًا على الطبيعة التعددية للهوية وعلى غموض المعنى وعدم تحدده. ومن المعتقد أن هذا يتوافق بشكل أوثق مع ما يسمى "حالتنا ما بعد الحداثية"، التى يتماهى فيها "التمثيل" مع الحقيقة، وتصير "الشخصية" طقسًا مكونًا من عمليات لا نهائية من محاكاة المحاكاة. لكن الفكر ما بعد الحداثى ، من جانبه النظري، يواجه مشكلات خاصة به؛ لأنه رغم كل تطرفه الثقافى يوجد فيه ميل نحو اللاتاريخية. وكثيراً ما يستفيد منظرو ما بعد الحداثة فى كتاباتهم من مصطلحات مثل "لغة"، و"قوة"، و"كبت"، و"حالة الجنس"، و"امرأة"، ويستخدمونها بطريقة تعميمية تجعلهم ينزلقون خارج أى خصوصية تاريخية أو سياسية. وتستخدم نظرية التحليل النفسى، التى تكمن خلف الكثير من هذا الفكر، الأسطورة الأوديبية ، المأخوذة عن الثقافات الغربية الكلاسيكية، لتقديم سرد روائى عام لبناء النوع الاجتماعى لكل الجنس البشرى وللتاريخ بأجمعه.

و بالنسبة للناقدات الأدبيات النسويات اللاتى يشتركن مع النسوية فى جدول أعمالها السياسى الرامى إلى تغيير أشكال الواقع السياسى الحالية، تقدم ما بعد

الحداثة الأمل والصعوبات. فتفكيك ما بعد الحداثة للمنطق الأبوى الموجود فى مركز نظام المعنى أمر منعش؛ بل إن إمكانية تخطى هوية مقيدة محددة أكثر إنعاشًا . لكن الصعوبة توجد بالتحديد هنا، فى هذه المسألة الأساسية من قضايا الهوية . فلو وضع بدلا من مفاهيم الذات والتمثيل الفردى مفهوم "الذات التى فى حالة سيرورة"، موضع الدوافع الجنسية الشهوية المزدوجة الجنس، كيف يمكن التعبير عن الهوية والنضال السياسيين ؟ وباسم من ولصالح من نناضل ؟ هل اللغة ، وقبل كل شىء الكتابات الأدبية الطليعية بأقلام رجال أو نساء، هى حقا الموضع الأولى للنضال الثورى كما يبدو أن النسويات الفرنسيات يقلن ضمنًا فى أغلب الأحوال؟ أم إن مثل هذه النصوص بصعوبتها تلك تؤدى وظيفة نخبوية، بحفظ "الأدب" لطبقة محظوظة متعلمة، وبالعمل كقوة تثير رهبة الآخرين وتنزع أسلحتهم؟ لقد كان مهما للعديد من النساء أن يجدن تجاربهن، أن يُعطَى للمعاناة والحاجة معنى فى النصوص الأدبية ومن ثم يتم الاعتراف بها وإضفاء المصداقية عليها. ماذا يحدث لو أصررنا على أن الذات المتأثرة الكاتبة والمعنى هما دائما متعددان وغير محددان؟ هل يمكننا الجدال لإدخال المزيد من الكاتبات فى التراث الأدبى مع إنكار أى ثبات لمصطلحات "مؤلف"، و"هوية"، و"امرأة"؟

إن المسار الديناميكى للنقد الأدبى النسوى فى الوقت القصير نسبيًا الذى مر منذ نهايات ستينات القرن العشرين قد جعلنا نطرح هذه الأسئلة. وربما كان أهم تحد يواجه النظرية النسوية حاليًا هو الحاجة لاكتشاف طريقة للتفكير فى الهوية بحيث نحافظ على معنى الذات كممثلة للتاريخ والمعنى، بينما نتجنب الوقوع فى شرك الفردية. وقد تم طرح هذا التحدى فى وسط الحركة النسوية والتعبير عنه بأكثر الأشكال حدة فى علاقته بثلاث مجموعات من النساء، كلهن يحتللن موضعًا على عتبة الثقافة السائدة: السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة.

## ملخص لأهم النقاط

١- قام أنصار ما بعد البنيوية بانقلاب على فكرة الفرد المهيمن (كمؤلف للمعنى) ورفعوا محله معنى للهوية كشىء تعددى وغير محدد. ووضع بدلا من المصطلح الأدبى

"مؤلف" مصطلح "الذات المتأثرة الكاتبة" للاعتراف بأن هذا القصد الشعورى لا يحدد إلا جزءاً ضئيلا من أى نص.

٢- يوجد داخل اللغة والهوية نضال مستمر بين القمع والرغبة/الإفراط. وتهدف القراءة النقدية ما بعد البنيوية إلى الاعتراف بالاثنين فى النصوص.

٣- تربط النسويات الفرنسيات بين الهدم اللغوى والإفراط بكتابة مؤنثة جنسية شهوية، لكن دراسة ميشيل فوكو للخطابات ذات الخصوصية التاريخية توضح أن التحكم والكبت يمكن أن يتخفيا فى زى رغبة. وهناك أيضا خطر نزع الصفة السياسية عن كل ما يخص الجنس مع الهوية والحرية.

٤- تحلل جوليا كريستيفا "نزعتين تنظيميتين" فى اللغة: "الدلالى" المستمد من الخبرة الإيقاعية، الجنسية الشهوية ما قبل الأوديبية، والأشكال الاجتماعية لـ "رمزى". والتفاعل "الحوارى" (الداخل فى حوار) بين هاتين النزعتين التنظيميتين ينتج اللغة كعملية توليدية، وليس كبنية معنى ساكنة ثابتة.

٥- ترى كريستيفا أنه عند المرحلة الأوديبية يوجد ثلاثة مواضع متاحة للبنات: التماهى مع النظام الأبوى ، أو مع النظام الأمومى ، أو موضع ثالث يقع بين هذين الطرفين.

٦- ترى كريستيفا أن كل واحد من هذه المواضع يسود فى مرحلة مختلفة من مراحل الحركة النسائية. وهى تنقد النسوية الانفصالية التى تميزت بها المرحلة الثانية التى أتت ما بعد ١٩٦٨ ، وكانت مرحلة أمومية، لأنها تراها طوباوية. وبالنسبة للنساء كأفراد فإن الإفراط فى التماهى مع القوة الأمومية للمرحلة ما قبل الأوديبية خطر أيضا؛ فقد يقود إلى الانتحار.

٧- تدعو كريستيفا إلى مرحلة ثالثة هى مرحلة "العتبة"، باعتبارها حواراً "تناصياً" بين الرغبة الدلالية اللاشعورية وبين المعنى الاجتماعى "الرمزى". وهذا يسمح ببناء الهوية الاجتماعية كسيرورة، كشىء غير ثابت.

٨- إن فكرة ميخائيل باختين عن الكرنفال بصفته ارتداء أقنعة ومحاكاة ساخرة قد أثرت فى فهم كريستيفا للهوية كعملية أداء. ومفهومه لـ "النزعة الحوارية" أو "التناص" يقدم أيضا بصيرة بانتحال النساء لكتابة الرجال وعلاقتهن بها. فهن ينتجن الكتابة كتناص: حوار بين النصوص.

٩- إن مفهوم آنجيلا كارتر للهوية المتميزة بالمحاكاة الساخرة يفكك أسطورة الأم: أن تكون المرأة أمًا يعنى أن تمثل دورًا . الأساطير تخرج النساء من التاريخ. تنتج ما بعد البنيوية أيضا مشكلات إخراج النساء من التاريخ.

## اقتراحات بمزيد من القراءات

Julia Kristeva, "Women's Time", in The Kristeva Reader, pp. 187 - 213

قراءة أعمال كريستيفا ليست أمرًا سهلاً ، لكن هذه القطعة تستحق بذل جهد شاق لقراءتها.

Sara Mills et al., Feminist Readings/Feminists Reading, pp. 162 - 70 فيه قراءة كريستيفية لمرتفعات ويذرنج

Troil Moi, Sexual/Textual Politics, pp. 150 - 73 يقدم تصورًا إيجابيًا وواضحًا لفكر كريستيفا. و

Moi, "Feminist Literary Criticism", in Jefferson and Robey eds., Modern Literary Theory, pp.204 - 221

يقدم أيضا عرضًا مفيدًا للكثير من الموضوعات التى تناولها هذا الفصل.

# هوامش

(١) يوجد كثير من الكتب عن جوانب مختلفة من هذا. للاطلاع على مدخل مفيد انظرى/انظر Weedon, Feminist Practice and Poststructuralist Theory; Belsey, Critical Practice; Nicholson, Feminism/Postmodernism; Waugh, Practicing Postmodernism/Reading Modernism.

(٢) يوجد اسمان آخران بجانب فرويد يربطان عادة بهذا الهجوم على الفكر الإنسانى، هما نيتشه وماركس.

(٣) النص المستقبلى الذى أكد "موت المؤلف" كتبه بارت Barthe فى كتابه الصورة - الموسيقى - النص Image-Music-.Text. للاطلاع على مدخل مفيد لنهج ما بعد البنيوية فى تناول الأدب انظرى / انظر أيضا Belsey, Critical Practice

(٤) Kristiva, Desire in Language, p. 111.

(٥) Cymbeline, III. Iv. 156168-9.

(٦) للاطلاع على مناقشة أكثر تفصيلا انظرى/انظر: Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies" in Drakakis ed., Alternative Shakespeares, pp. 166 - 90.

(٧) Foucault, The History of Sexuality, Vol. 1, p. 6.

(٨) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٩) المرجع السابق ص ٣٣.

(١٠) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٩ .

(١١) المرجع السابق ص ٦٠ .

(١٢) نحن نتحدث مثلا عن "الخطاب الطبى" و"خطاب القرن السابع عشر"، لكننا نتحدث عن "اللغة الإنجليزية".

(١٣) المرجع السابق ص ٧٧، ٧٨ .

(١٤) Carswell, Open the Door!, p.91

(١٥) المرجع السابق ص ٤٩٣، ٥٩٣. وقد قرأ لورانس مخطوطة رواية كارزويل، وأبدى الكثير من الاقتراحات بإجراء تعديلات كبيرة، لكن مع إقراره بأنها "رائعة الجودة" (المرجع السابق ص xi)

(١٦) Kristeva, Desire in Language, p. 283

(١٧) Krestiva, "Revolution in Poetic language" in The Krestiva Reader, p. 92
وقد استخدمت حيثما أمكن مقتطفات من تلك الطبعة، لأنها تقدم نطاقا جيداً من كتابات كريستيفا فى مجلد واحد سهل التناول وفيها ملحوظات مساعدة كمدخل لكتاباتها.

(١٨) Krestiva," Psychoanalysis and the Polis" in The Krestiva Reader, p. 316.

(١٩) Kristiva,"About Chinese Women", ibid, p.148.

(٢٠) Kristiva, Women's Time", ibid, p. 202.

(٢١) المرجع السابق ص ٢٠٢.

(٢٢) المرجع السابق.

(٢٣) المرجع السابق ص ١٩٩ .

(٢٤) المرجع السابق ص ١٩٢ . وستناقش انفصالية النسويات الأمريكيات فى سبعينات القرن العشرين بمزيد من التفصيل فى الفصل السابع.

(٢٥) Kristeva, About Chinese Women p. 157.

(٢٦) Chopin, The Awakening, p. 25.

(٢٧) المرجع السابق ص ١٤٨ .

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٨٨ – ٨٩ .

(٢٩) Kristeva, Women's Time", p. 211.

(٣٠) Kristeva,"About Chinese Women", p.156.

(٣١) لقراءة الروايات الكبرى لوولف بشكل نظامى باستخدام مفهوم كريستيفا عن الجدل بين الدلالى والرمزى انظرى/انظر .Minow-Pinkey, Virginia Woolf and the Problem of the Subject

(٣٢) H.D: Collected Poems 1912 - 1944, p. xi.

(٣٣) المرجع السابق ص ٥.

(٣٤) المرجع السابق ص ٥٥.

(٣٥) المرجع السابق ص ١٦٥, إنى ادين بقراءتى لشعر هـ. د. لكتاب .Buck, H.D. and Freud

(٣٦) Krestiva, Tales of Love, p. 199

(٣٧) The Selected Poems of Anne Sexton, p. xiii.

(٣٨) المرجع السابق ص ١٠٦ .

(٣٩) Kristiva, Powers of Horror, p. 209.

(٤٠) The Selected Poems of Anne Sextone, p .75.

(٤١) النص الأساسى عن الكرنفال لباختين هو Bakhtin, Rabelais and his World، كما أن كتاب Bakhtin, The Dialogic Imaginatoin فيه أكمل تصوير لفهم باختين للغة كحوار.

(٤٢) Carter, Nights at the Circus, p.103.

(٤٣) المرجع السابق ص ٢٢ .

(٤٤) المرجع السابق ص ٧ .

(٤٥) المرجع السابق ص ١٩٨ .

(٤٦) المرجع السابق ص ٩٨.

(٤٧) المرجع السابق ص ٣٢ .

(٤٨) Carter, The Sadeian Woman, p.106.

(٤٩) المرجع السابق ص ٥ .

(٥٠) Carter, Wise Children, p.231.

(٥١) Carter, The Sadeian Woman, p.109 - 110.

(٥٢) Kristeva, Women's Time", p. 193.

## الفصل السابع

# عودة إلى النساء في التاريخ
# النقد السحاقى، والأسود، والطبقى

إن هذا الفصل الأخير ليس خاتمة، لأن من دواعى سعدنا أن تاريخ النقد الأدبى النسوى لا يبدى أى علامة على اتجاهه نحو نهاية. لو نظرت القهقرى إلى نطاق الكتابات، والأفكار، والنُهُج والنظريات التى غطيناها فى كتاب واحد فقط، يسهل عليك أن ترى لماذا كان النقد الأدبى النسوى ونظرياته أكثر إنتاجية، وجذرية، ولماذا كتبت عنه كمية كبيرة من الدراسات الأدبية فى النصف الثانى من القرن العشرين. إن السبب الرئيسى لهذا التجديد الذاتى المستمر للحيوية هو أن النقد النسوى منذ البدايات الأولى كان بطبعه ذو طبيعة حوارية. فقد انخرط دائما فى جدل نقدى أو حوارى مع نفسه كما فعل ذلك مع مختلف المؤسسات الأبوية.

ثارت النقاشات الأولى حول الأولوية النسبية لإعادة قراءة النصوص التى ألفها ذكور أو تاكيد التراث الأدبى الذى كتبته المرأة (نقد النساء). وقد أدى نجاح المهمة الثانية إلى إثارة التساؤلات الأولى التى طرحتها السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة عن التعميم الذى يتضمنه مصطلح "امرأة". ألم يؤد بناء هذا التراث لكتابات "المرأة" بالفعل إلى إنتاج تاريخ أدبى يقتصر على النساء الغربيات، البيضاوات، المنتميات للطبقة المتوسطة، ذوات الميول الجنسية الغيرية؟ ويؤدى التشكك فى بنية التراث الأدبى إلى مزيد من المشكلات المركبة عن كيفية إرساء معايير للاختيار والتقييم، ونصل حقا إلى سؤال عن ما إذا كان هذا المشروع نخبوى واستبعادى حتما؟

و تثار أيضا أسئلة عن التقييم السياسى - الجمالى فى الاشتباك الدائر بين نسوية فردية إنسانية (هيومانية) مرتبطة بالتراث الأمريكى ، ونسوية فرنسية مستمدة

من ما بعد البنيوية. فى كتاب "السياسات الجنسية/النصية" Sexual/Textual Politics (١٩٨٥) تعترف ترويل موى Troil Moi بأن الفرق بين النهجين الأمريكى والفرنسى هو إعادة التعبير عن الجدل الأدبى - السياسى الذى ثار فى العقود المبكرة من القرن العشرين حول المزايا النسبية للكتابة الواقعية والنصوص الطليعية[١] . وبافتراض أن النقد الأدبى النسوى ليس مجرد نقد متمحور حول المرأة، وأنه لا يهتم فقط بالنصوص التى تبرز تجارب النساء، بل بإحداث تغير اجتماعى حقيقى، فما هو نوع الكتابة الذى يجب أن يعتبر أكثر الأنواع تقدمية؟ لقد صار كتاب موى الآن جزءًا من تاريخ النقد النسوى . وهو يتكلم - ككل النصوص - انطلاقًا من لحظة إنتاجه، من فهم موى، فى بواكير ثمانيات القرن العشرين، للحاجة إلى دمج الدقة النظرية الفرنسية فى جدول أعمال الأدب النسوى . إن موى تنقد الواقعية كقالب محافظ يعمل على إضفاء صفة الواقعية على النظام الحالى . ويمكن أن نرى الآن أن موى فى نقدها لهذا القالب تميل إلى فهم جانب من جوانب الواقعية يمكن الزعم بأن له وظيفة سياسية تقدمية. وهى لا تهتم كثيرًا - كما فعلت الكثير من النساء - باستعجال الاتجاه إلى النصوص الأدبية كوسيلة لإيجاد هوية إيجابية معارضة للصور الثقافية التى تحط من قدر النساء. وهى حين تنكر القيمة النظرية لأعمال الناقدات الأدبيات الأمريكيات السحاقيات والسوداوات التى تظل فى إطار التراث الإنسانى (الهيومانى) فإنها تفشل فى أن تسأل عن ما هى التحديات التى قد يطرحها منظورهن على ما بعد البنيوية الأوروبية التى تفضلها. ما نوع الأسئلة التى قد تطرحها امرأة آفرو-أمريكية على جماليات الإفراط، والاحتفاء بالهوية كشىء متعدد ومتحرك - وعلى المزاعم اللعوبة للأقنعة، وهى التى يغمرها الفقر والعنف اللذين تعانى منهما الطبقة الحضرية السفلى، بل حتى قد يكون اسمها مشتقا من سيد أبيض مالك للعبيد؟

والحق أن النسويات السوداوات، والسحاقيات، والمنتميات للطبقة العاملة قد عبرن عن الجدل المثار حاليًا داخل الحركة النسوية حول الهوية، وبناء التراث الأدبى، والسياسات الجمالية فى أكثر أشكالها إلحاحًا . وإذا كان إبداع وإنتاجية النقد الأدبى النسوى يعتمد بشكل كبير على تساؤلاته الحوارية الخاصة بذاته، فمن المرجح على ما يبدو أن كتابات هذه المجموعة من النساء ستقدم بعضًا من البصيرة الجديدة الهامة

والاتجاهات الجديدة لجماليات ونظرية الأدب النسوى . ولكنى واجهت مع ذلك مشكلات فى كتابة هذا الفصل تتعلق بقضايا الهوية والسلطة . من السمات المحورية لنقد النسويات السحاقيات والسوداوات للاتجاه النسوى السائد زعمهن بأن هذا الاتجاه يتكلم باسم جميع النساء. وقد مال الاتجاه النسوى السائد، حتى فترة قريبة، إلى التعبير عن وجهات نظر النساء البيضاوات، ذوات الميل الجنسي للرجال باعتباره رأى المرأة. من ثم، راعيت عند كتابة هذا الفصل أنى أعى بشكل غير مريح أننى لست سحاقية ولا سوداء، وأنى أعيش حاليا حياة ذات نمط محظوظ بلا شك، اقتصادياً وثقافيا ومهنيا. علاوة على أن المساحة المتاحة لفصل واحد تجعل من المستحيل أن أقوم بتمثيل واف للإنجازات المتنوعة للنقد النسوى السحاقى ، أو الآفرو-أمريكى، أو ما بعد الكولونيالى ، أو الماركسى ، ناهيك عن محاولة نقل معانيها جميعا. هدفى هنا هو التركيز على ارتباطهم المثمر بأهم القضايا الضاغطة والمثيرة للاهتمام التى تواجه النسوية حسب ما يبدو لى ، وهى الجدل المتشابك حول الهوية/الجوهرية والقالب الواقعى/التجريبى . لكنى ساحاول أيضا أن أقدم عرضاً موجزاً للتطور التاريخى لتلك التقاليد المختلفة فى النقد النسوى.

وبهدف الوضوح سأبدأ بمناقشة النقد النسوى السحاقى ، ثم النقد النسوى الأسود، وأخيراً سأتناول النقد النسوى الماركسى أو القائم على أساس طبقى . لكن الفصل بين هذه الأنواع من النقد النسوى قد يكون مضللا، ومن المستحيل أن يتم الفصل التام بينها، حيث إن بعضاً من أهم الناقدات والكاتبات الإبداعيات يعملن عبر هذه الحدود. تحتفى الكاتبات الآفرو-أمريكيات مثل آليس ووكر ، وتونى موريسون، وأودرى لورد Audre Lorde بحب النساء للنساء كقوة تؤدى للتمكين فى إطار سلسلة الفقر، والعنصرية، وكراهية النساء التى تؤدى للعجز. وجياترى تشاكرافورتى سبيفاك Giatri Chakravorty Spivak باحثة أكاديمية أمريكية ماركسية نسوية، تدربت على التفكيك الأدبى، وقد ولدت فى الهند، وهى بذلك تكتب على الحدود المتقاطعة لتوتر ثقافى بالمعنيين، ثقافة الشعوب وثقافة المثقفين. ومونيك ويتيج Monique Wittig ناقدة وروائية

فرنسية ماركسية سحاقية، وهى تنظر بعين الشك لبعض النظريات النسوية الفرنسية. وجانيت وينترسون Jeanette Winterson هى مؤلفة الرواية السحاقية التى نالت نجاحًا كبيرًا "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" Oranges are not the Only Fruit، التى تدور قصتها فى إطار ثقافة الطبقة العاملة، التى تنتمى إليها الكاتبة. كل هؤلاء الكاتبات يعملن "على الحدود، وهن [يعشن] حياة لا تصلح أدوات التفسير الثقافية المركزية لوصفها وصفا تامًا"(٢).

## النقد النسوى السحاقى

اتبع النقد النسوى السحاقى فى مراحله المبكرة نمطا مماثلا لنمط النقد الأدبى النسوى السائد. فإذا كانت النسوية قد بدأت من الاعتراف بأن الحقائق التى فهمت فيما سبق على أنها حقائق "عامة" عن الرجال والنساء هى فى معظمها آراء مذكرة، فإن الوعى النقدى السحاقى يبدأ بإدراك انتشار المزاعم التى تدعى عمومية الميل الجنسى للجنس المغاير، وما تتضمنه معظم تلك المزاعم من تحيز فطرى للجنسية الغيرية ورهاب من الجنسية المثلية. ومما يدعو للحزن أن الناقدات السحاقيات وجدن أن من الضرورى الإشارة إلى أن التمثيل السلبى للسحاقيات، وتهميش وجودهن الأدبى، والصمت عن إنجازاتهن واهتماماتهن ككاتبات لا يحدث فقط فى النقد ومقالات عرض الكتب التى يكتبها ذكور، بل إن الكثير من النقد النسوى قد أعاد إنتاج هذه التحيزات للجنسية الغيرية. كانت الكثير من السحاقيات مؤيدات نشطات للحركة النسائية الصاعدة فى أمريكا منذ الأيام الأولى لستينات القرن العشرين، لكنهن اكتشفن أن الشقيقات ذوات الميول الجنسية الغيرية لا يرحبن كلهن بمساهماتهن، فقد انتشر بينهن الخوف من أن مساهمة السحاقيات فى الحركة سيسىء إلى سمعتها. وقد قادت بيتى فريدان Betty Friedan – وهى مؤلفة كتاب "غموض المؤنث" The Feminine Mystique (١٩٦٣) والتى كثيرًا ما تنال التكريم باعتبارها رائدة تحريرالمرأة فى أمريكا – حملة شعواء ضد السحاقيات فى المنظمة القومية للنساء، وقد كادت حملتها تشابه حملات صيد الساحرات (٣).

إن انتشار الخوف من السحاق وكراهيته همٌ مركزى فى تاريخ ونظريات النقد النسوى السحاقى . وبافتراض وجود هذا السياق من رهاب السحاق، لا يدهشنا أن أحد المشروعات الأولى للنقد النسوى السحاقى كان إنشاء تراث للكاتبات السحاقيات اللاتى يمكن أن نتوقع منهن أن يعكسن هوية سحاقية إيجابية فى مواجهة صور "الخطيئة والمرض" المنتشرة تقريبًا فى كل مكان . لكن تلك المهمة لم تسر بأى حال من الأحوال فى طريق مستقيم، كما سارت مهمة إنتاج تراث أدبى للنساء بالنسبة لناقدات نسويات مثل إيلين شووالتر. وقد واجه النقد النسوى السحاقى منذ بداياته الأولى أسئلة مركبة عن الهوية والتعريف. مم يتكون "السحاق"؟ كيف يمكن التعرف على نص سحاقى ، بافتراض الحذر الذى قد يشعر به الكثير من النساء إزاء الاعتراف بمشاعر موصومة عالميًا على أنها منحرفة ومرَضية؟ من ثم كان الادعاء بهوية سحاقية والتصريح بذلك قضية أولية للنقد الأدبى السحاقى بشكل لم يحدث أبدا مع قضية الهوية بالنسبة للاتجاه النسوى السائد.

فى ١٩٧٥ نشرت جين رول Jane Rule نصًا رائدا عن التاريخ الأدبى السحاقى بعنوان "صور سحاقية" Lesbian Images . وكما يوحى العنوان، كان هدفها "أن تكتشف ما الصور التى يعكسها الأدب الروائى، وأدب السيرة، والسيرة الذاتية للنساء السحاقيات "(٤). وقد اختارت رول الكاتبات اللاتى تناولتهن إما على أساس تعريفهن لأنفسهن بأنهن سحاقيات، أو على أساس سيادة الاهتمام بالعلاقات المتمحورة حول النساء فى أعمالهن. وتتبع رول نهجًا يجمع بين الواقعية والسيرة . وهى تمدح الكاتبات التى تناولت أعمالهن لأنهن صورن علاقات النساء بالنساء فى صور إيجابية وحقيقية. لكن أهم اهتمامتها هو توضيح أن التقليد القديم الذى يدين الجنسية المثلية من منطلق دينى باعتبارها خطيئة شنيعة، والذى تبعه فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين التشخيص الطبى لـ "انقلاب" الجنسى كمرض أو عيب خلقى ، قد أسس نسخًا من الاتجاه السحاقى هضمتها الكثير من السحاقيات حتى صارت جزءًا من نواتهن، ثم ترددت كثيرًا فى كتاباتهن. وفقا لرول ، كانت الحالة الكلاسيكية لهذا الوضع هى رادكليف هول Radclyffe Hall، التى قصدت بروايتها السحاقية

المشهورة والمثيرة للجدل "بئر الوحدة" The Well of Loneliness (١٩٢٨) الحصول على تعاطف عام مع السحاقيات وقبولهن، لكنها فعلت ذلك بتمثيلهن كـ "منقلبات" - عجزن عن تعديل انقلاب الحالة الجنسية "الطبيعية" الموروث لديهن، فصرن بالتالى ضحايا مأساويات لمجتمع يهينهن ويعاقبهن.

ورغم أن رول تهتم إلى هذا الحد بهضم السحاقيات للصور المبنية اجتماعيًا عن السحاق، والتى تؤذيهن، إلى حد دمجها فى نواتهن، إلا أن فى كتاباتها افتراضًا ضمنيًا مفاده أن هناك هوية سحاقية فطرية، حتى ولو شعرت بعض النساء بضرورة إنكار "طبيعتهن" الخاصة. وقد بدأت ليليان فادرمان Lillian Faderman فى كتابها تجاوز حب الرجال Surpassing the Love of Men (١٩٨١) فى الانتقال إلى التفكير فى الهوية السحاقية فى إطار البنية الاجتماعية. تفتتح فادرمان كتابها البحثى العلمى المقنع بمشكلة التعريف: ما هى المظاهر التى تحدِّد العلاقة على أساسها بأنها علاقة سحاقية؟ وهل ظلت ثابتة عبر التاريخ؟ وفى المسح الذى أجرته لتمثيل الحب بين النساء فى كتابات النساء منذ القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر اتضح لها أن علاقات الحب بين النساء نادرًا ما تم تعريفها بألفاظ جنسية صريحة. ولم يصور الحب بين الإناث فى صورة تناسلية إلا فى مخيلة الذكور والأدب الإباحى. وطوال هذه الفترة الزمنية الطويلة ، لم تشعر الكاتبات بأنهن مكبوتات فيما يخص التعبير عن مشاعرهن العاطفية لبعضهن البعض بألفاظ دالة على وجود علاقات حب صريحة بينهن بكل المعانى ، عدا المعنى الجنسى . تلَمِّح فادرمان إلى أن إدراك النساء أن تعلقهن العاطفى المشبوب بنساء أخريات تعلق غير جنسى وما يظهر من تقبل الذكور لتلك العلاقات كان نتيجة الاعتقاد العام بأن النساء بطبيعتهن خاليات من النزعات الجنسية . وقد اعتبر الرجال والنساء أن التبادل التعاطفى للعواطف، وقطع عهود الحنو والارتباط الدائم علامات دالة على زيادة حساسية النساء وصفاتهن الروحية، وحيث إنها كذلك ، فهى جديرة بالإعجاب والمحاكاة. وتدعم المقتطفات الكثيرة التى اقتبستها فادرمان من التصريحات المشبوبة التى باحت بها نساء لبعضهن البعض رأيها فى أن تلك المشاعر كانت مشاعر علاقات حب عميقة محسوسة:

> كانت الصديقات الرومانتيكيات كل شيء بالنسبة لبعضهن البعض. وقد عشن ليكنَّ معًا . وكن يفكرن في بعضهن البعض باستمرار . وقد جلبن لبعضهن السعادة العارمة أو البؤس المريع ... كن غيورات ... وقد احتضن بعضهن البعض، وتبادلن القبلات، وسرن معا متشابكات الأيدى ، بل إن بعضهن نمن الواحدة في أحضان الأخرى(٥) .

تقول أطروحة فادرمان إن النساء حين بدأن فى المطالبة بالمساواة الاجتماعية والسياسية فى نهايات القرن التاسع عشر، انتهى التقبل الاجتماعى للصداقات العاطفية بين النساء. وبدأ الرجال فى إدراك الإمكانية الثورية الكامنة فى تعلق النساء بالنساء. وتزامن النمو الأوليّ لشك الذكور فى الإناث وكراهيتهم لهن مع بدء ظهور السحاق كموضوع اهتمام للطب والعلم.

بنى علماء الجنس مثل كرافت-إيبينج Kraft-Ebing فى ألمانيا وهافلوك إيليس Havlock Ellis فى إنجلترا ما صار "معرفة" طبية متاحة للعامة عن الجنس بعبارات صورته كانحلال موروث وشيء غير طبيعي . تعلق فادرمان على ذلك فتقول: "كانت كتابات كرافت-إيبينج وإيليس هى المصدر الأول الذى تلقى من خلاله القرن العشرون الصورة النمطية التى تبناها عن السحاق كحالة مرضية"(٦) . وقد أدت كتاباتهما، والتصورات الشعبية المستمدة من تلك الكتابات، إلى تغير فهم العلاقات بين النساء، ومن ثم تغير الحقيقة الواقعية لتلك العلاقات. وبرغم أن السحاقيات قد نشطن منذ بدايات سبعينات القرن العشرين فى رفض ومواجهة تلك الصور المرضية، إلا أن كلمة "سحاقية" هى الآن جزء من مشهد لغوى مشترك. لا يمكن أن يكتمل نطاق تفاعلات النساء مع بعضهن البعض -كما حدث من قبل فى القرون المبكرة- دون وجود تلك الكلمة، التى يمكنها - كجميع الكلمات - أن تعمم الفوارق الحقيقية، وأن تفرض تعريفات أحادية على ما هو غير محدد. يوحى النهج التاريخي الذى اتبعته فادرمان إيحاء ضمنيًا باحتياجنا للتفكير فى الهوية السحاقية على أنها بنيت اجتماعيًا عبر سلسلة من الخطابات التاريخية الخاصة وليس على أنها "طبيعة" موروثة لا تتغير. ورغم أنها تركت ذلك الفهم الضمنى دون تطوير، كانت دراستها مؤثرة على الجيل التالى من الناقدات السحاقيات.

لكن الكثيرات من النسويات السحاقيات فى سبعينات القرن العشرين لم يهدفن إلى التشكيك فى الهوية السحاقية، بل هدفن إلى تأكيد هوية سحاقية انفصالية إيجابية جذرية(٧) . وقد فهمت السحاقيات أن الميل للجنس الغيرى هو حجر الزاوية فى قوة الذكور، ورأين أن النساء لو انسحبن منه تمامًا لأمكنهن أن يقضين على النظام الأبوى بطريقة فعالة. وبدلا من لغة "الخطيئة والمرض" يمكن تأكيد الهوية السحاقية بلغة الإرهاب الاجتماعى البطولى . لكن بالنسبة للكثيرات من الانفصاليات الراديكاليات radical separatists كان هذا الهدف أقل أهمية من الهدف الثقافى الإيجابى الرامى إلى تأسيس مجتمع مكوّن بأكمله من النساء، يقوم على أساس ما فهمن أنه قيم "أنثوية"، وهى قيم التعاون، وعدم العنف، والرعاية، والقدرات الإبداعية، والميل البديهى إلى مناصرة الصالح البيئى لكوكب الأرض.

لابد أن هذا الحلم فيه الكثير من الرؤى التنبؤية، لكنه استلهم بعض الكتابات التخيلية القوية عن النساء . من النصوص النموذجية لتلك الكتابات كتاب سالى ميللر جيرهارت Sally Miller Gerhart " أرض التيه : حكايات نساء التل " The Wanderground: Stories of the Hill Women (١٩٧٨) الذى حقق أفضل مبيعات، والذى يقدم مجتمعا متآلفا مكونا من نساء انسحبن بعيداً عن عنف الذكور والطابع التدميرى للحياة الحضرية إلى عالم طبيعى فى أرض ثارت هى نفسها ضد تهديد الرجال للحياة على كوكب الأرض . فى قصة الأرض، التى صوِّرت مجازيًا على أنها الأرض-الأم؛ ظل الميلاد بالضرورة أمراً غامضًا، يحدث تحت أعماق الأرض فى حجرات ضيقة دافئة مبنية على شكل رحم . ومن الموضوعات الشائعة فى تلك الكتابات الانفصالية لذلك الزمن الرغبة فى العودة إلى الأم، فى إعادة الارتباط بالمعرفة الحميمة المفقودة عن الجسد وحب الأم. إن رؤى الهوية والثقافة السحاقية الانفصالية القائمة على أساس تلك الخواص الأمومية الأنثوية، كلها تقريبًا رؤى جوهرية. من هذا المنظور، يمكن رؤية جميع النساء على أنهن سحاقيات بالفطرة ؛ والنساء اللاتى يفضلن العلاقات الجنسية الغيرية هن اللاتى وقعن ضحايا دون قصد للنظام الذى يقهرهن. هكذا، وفى بدايات ثمانينات القرن العشرين، اقترحت آدريان ريتش "مُتَصلا سحاقيًا" عرفّته كـ "خبرة

تكتشفها المرأة" يوجد عبر حياة كل امرأة على حدة ، وعبر التاريخ فى إطار النظام الاجتماعى الذى يوصى بالجنسية الغيرية ويفرضها جبراً[8] .

و ديوانها الشعرى المعنون "حلم بلغة مشتركة" Dream of a Common Language (١٩٧٨) ينبع من تلك اللحظة والرؤية الخاصتين فى الحركة السحاقية. فى الديوان قصيدة بعنوان "دراسة متسامية Transcendental Etude" تقدم تصويراً واضحاً وقوياً لتلك الرؤيـة[9] . تبدأ القصيدة بتصوير حى قوى للجمال الطبيعى ، وخصوبة الحياة كما تشعر بهما المرأة المتحدثة بصوتها فى القصيدة فى إحدى أمسيات أغسطس وهى تقود سيارتها عادة إلى منزلها "على طرقات خلفية حوافها موشاة بدانتيللا من طراز الملكة آن". وهى تضع إصرار هذا العالم الهش الضعيف بعناد على الوجود مقابل العنف والوحشية التى يغزوه بها البشر وينتهكوا قدسيته: "زناد قدحته أصابع رجال سكيرين" يترك وراءه حيوانات محطمة "تتخبط فى ... دمائها"، "وطرقات جديدة "خام" "تشقها البلودوزرات فى القرية الهادئة"، والأطفال "تحمل بهن أمهاتهن بلا مبالاة" وحياتهم يلويها "العنف ذو الأحشاء العفنة" والفقر.

إن إحساس المتحدثة بأن دراسة بل وفهم كل القوالب المتعددة "المفعمة بالحياة" أمر يمكن أن يستغرق حياة الشخص يجعلها تدرك أن الفرصة لم تتح لنا لتنمية معارفنا تدريجيا بالحياة. لا يمكننا أن نسلك مثلما نفعل حين ندرس الموسيقى، فنبدأ بتعلم السلالم والتدريبات البسيطة، "نحن مجبرون على البدء من منتصف أصعب الحركات / الحركة التى يتردد صوتها بالفعل بينما نولد نحن". ونحن فى أفضل الأحوال، لا نستمتع إلا بوقفة أولية قصيرة يمكن أن نسمع فيها "الخط البسيط / لصوت امرأة تغنى". وسرعان ما ننتزع بالقوة بعيداً عن أغنية الأم تلك ودقات قلبها، التى نسمعها فيما بعد كنغمة بعيدة مستمرة تغنى للفقدان والحنين إلى البيت. ويلقى بنا فى قلب موسيقى من نوع آخر، فى لحن مصاحب آخر، "فى محاولة لأن نقرأ بأبصارنا ما تعجز أصابعنا عن متابعته، وأن نتعلم بالحفظ عن ظهر قلب / ما لا نتمكن حتى من قراءته". إنه عالم من الأداء التنافسى على أعلى مستوى.

أدى هذا التأمل إلى أن تشعر المتحدثة فى القصيدة باغتراب النساء الذى يستدعيه فقدهن لحبهن الأول:

لقد انتزع منا الميلاد الحق المكفول لنا بالميلاد،

وقطَعَنا عن امرأة، عن النساء، عن أنفسنا

والجوقة الاجتماعية التى تطن فى آذان النساء بعد ذلك تنكر عليهن المعرفة بالبدايات، وتدحض "البهجة الحادة" الأولى التى "نرقد فيها، اللحم يلامس اللحم، / والأعين تحدق بثبات فى وجه الحب". باعتبارها شيئا غير طبيعى . ولكى تفهم المرأة وتتذكر تلك التجربة يجب أن تولد من جديد فى نوع جديد من الحياة، وأن تتعرف على إحساس: "كيف يمكننى أن أحب نفسى - / حيث لا يمكن أن يحبنى أحد إلا امرأة. / ... ويبدأ هنا شعر جديد بالكامل".

لا توجد صعوبة فى إدراك الأهمية التى تعلقها ريتش هنا على دور الحب الأموى الحسى الأول فى تشكيل الهوية والرغبات المستقبلية للمرأة. وهى تستمد خيالها أيضا مما هو أمومى (اللغة المشتركة)؛ والفكر الجديد يشبه "بيضة رقيقة، كروية الشكل، يتهددها الخطر / فيها عالم جديد". هذا الخيال، لا سيما العالم "الذى يتهدده الخطر" يرتبط بمعنى الميول البيئية للنساء، وهى فكرة تتطور فى تعداد الأشياء الطبيعية التى تتحدث عنها الشاعرة بحب، وتدخرها لتنهى بها قصيدتها: "أصداف صغيرة ملونة بألوان قوس قزح"، "لفائف من أعشاب اللبن"، "البتلات الزرقاء الداكنة لزهرة البيتونيا"، "الريش الأصفر لطائر الحسون". هذه الأشياء هى أيضا لغة مشتركة، تُلمس، وتَرِد على الذاكرة، وتهديها النساء للنساء. ويتم التأكيد على هذا النوع من نظام المعنى، وهو نظام فيه رعاية وحب، مقابل لغة صراعية مكونة من "الجدل والرطانة" تبتعد عنها المرأة المتحدثة فى إطار الحركة الانفصالية، وتتجه إلى رؤية لحياة جديدة.

ومونيك ويتيج هى أيضا سحاقية راديكالية من أنصار الحركة الانفصالية، لكنها كماركسية تأثرت بما بعد البنيوية الفرنسية. تختلف آراء ويتيج بحدة عن آراء السحاقيات الأمريكيات الانفصاليات، مثل ريتش، وهى تقدم نقداً لريتش. فى مقال

"الشخص لا يولد امرأة" One is not Born a Woman (١٩٨١) ومقالات أخرى ذات علاقة به تعرض ويتيج معارضتها التامة للجوهرية؛ وتراها وهمًا يعزز مصالح الذكور. تزعم ويتيج أن خطاب العلاقات الجنسية الغيرية يعمل على إنتاج أصناف من الجنس كأنها طبيعية وبيولوجية، وسابقة دائما على التنظيم الاجتماعي . وتُستَخدَم تلك اللغة التطبيعية لإخفاء "الحقيقة السياسية الصحيحة الموجعة، حقيقة سيادة النساء"(١٠). إن تلك اللغة تبنى هوية لـ "المرأة" ككائن إنجابى؛ فالمرأة تُصنع منها أسطورة "الأم" ليفرض على النساء "الالتزام الصارم بإعادة إنتاج/إنجاب "الجنس البشرى"، أى إعادة إنتاج المجتمع ذى الجنسية الغيرية"(١١). وتسمى ويتيج نظام المعنى السائد الذى يضفى صفة الطبيعية على النوع الاجتماعى بتصنيفه فى فئات بيولوجية اسم "العقل المستقيم/غيرىّ الجنسية(*) straight mind

والمهمة الأكثر إلحاحًا ، فى رأى ويتيج، هى تفكيك منطق "العقل المستقيم/غيرى الجنسية" للكشف عن أن "المرأة" و"الرجل" ليسا فئات طبيعية، بل هما طبقتان اجتماعيتان أنتجتهما الثقافة عبر التاريخ، ولم تنتجهما البيولوجيا. لا تبنى طبقة "المرأة" ولا تكتسب معناها إلا فى علاقتها التعارضية بطبقة "الرجل". لهذا السبب تنقد ويتيج النسويات الفرنسيات مثل سيكسوس وإيريجاراى ، والنسويات الأمريكيات مثل ريتش، اللاتى يدعين إلى "الكتابة المؤنثة"، اعتمادًا على أفكار المملكة الأمومية المفقودة. وهى تجادل فى أن هذه الدعوة تتصادم مع تطبيع العقل المستقيم/غيرى الجنسية لـ "المرأة"؛ وتجعل كتابة النساء تبدو كعملية طبيعية بدلا من أن تكون عملاً يؤدى إلى إنتاج مادى . بل إنها تصل إلى حد "القول بأن النساء لا ينتمين للتاريخ"(١٢). وفى الكتابات الروائية التجريبية لويتيج، تستخدم طريقة من طرقها الأساسية لمحاولة تقويض منطق العقل المستقيم/غيرى الجنسية عن طريق تفكيك ثنائية الضمائر. وهذه المحاولة تكون أقوى بكثير بالطبع فى لغة تبرز فيها ضمائر النوعين (المذكر والمؤنث)، كالفرنسية مثلا(١٣). لكن ويتيج تزعم أن أقوى عامل هدام يمكنه أن ينقض نظام التحيز للجنسية الغيرية الكبتى بأكمله هو الهوية السحاقية. "السحاق هو المفهوم الوحيد الذى أعرفه الذى يتجاوز الفئات الجنسية (امرأة ورجل)، لأن الذات المصنفة فيه (السحاقية)

ليست امرأة ، لا اقتصادياً ، ولا سياسياً ، ولا أيديولوجياً"[١٤]. والسحاقيات، بوصفهن هاربات من طبقة "النساء" التى لا تبنى كهوية إلا فى علاقتها بطبقة "الرجال"، يفجرن الأسطورة البيولوجية ويكشفن طبيعة النوع كبنية اجتماعية. "هكذا، فإن السحاقية التى تقف على الجبهة الأمامية للإنسان (الجنس البشرى) تمثل - للمفارقة - أكثر وجهات النظر إنسانية تاريخياً"[١٥].

ومن المفارقات أن ويتيج حين ترفض بشدة الأسطورة الجوهرية لما هو أمومى ، تلك الأسطورة التى توقع النساء فى شرك فئة بيولوجية لا اجتماعية وتقيدهن بذلك، فإنها تبنى حينئذ هوية سحاقية هدامة، تنزلق بدورها خارج التاريخ[١٦]. ويزعم أن "السحاقيات لسن نساء" يبدو أن ويتيج تبنى هوية سحاقية لاثقافية، وإجمالية، بل حتى أسطورية، لا يمكنها أن تفسر الفروق الواقعية بين الأعراق، والطبقات، والسياسات، وما إلى ذلك من فوارق موجودة بين من هن سحاقيات بالفعل. وهكذا تقدم كتابات ويتيج خريطة إيضاحية لمعضلة الهوية التى تواجه أى جماعة غير سائدة.

إن بناء هوية إيجابية أمر ضرورى للنضال ضد هضم الصور الحاطة بالكرامة المنتشرة فى الثقافة السائدة ودمجها بالذات، ولإنتاج وعى سياسى وحركة نشاط جماعيتين. لكن الهوية المبنية على أى أساس جوهرى تواجه خطر محو الفروق الفعلية والانزلاق إلى الأسطورة والخروج من التاريخ . وقد رأينا فى الفصل السادس أن كريستيفا أدركت أن هذا الخطر يواجه النساء على وجه الخصوص بسبب وضعهن المهمش و"الاستعداد للتضحية بهن" فى النظام الاجتماعى . لكن اعتناق مبدأ تفكيك الهوية باعتبارها متعددة الجوانب ومشروطة أمر له جوانبه المقلقة . هل يمكن للجماعات المهمشة والمقهورة أن تقدر على رفاهية إدراك "الذات" كشىء متعدد و"فى حالة سيرورة"؟ إن هذا يتعلق بدوره بالجدل الواقعى/التجريبى . من أهم أهداف تكوين التراث الأدبى تحديد مجموعة من النصوص قدمت صوراً إيجابية للكاتبات السحاقيات (أو السوداوات). فإذا تم تفكيك فكرة الهوية، ما الذى سيحدث للتراث الأدبى المبنى بعناية؟

وبعد "عقد النساء" البطولي الذي استمر طوال سبعينات القرن العشرين، ومع بدء ظهور الأفكار ما بعد البنيوية في فرنسا، واجهت الناقدات السحاقيات تلك الأسئلة منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين . وهناك مجموعة صدرت حديثا من المقالات النقدية السحاقية المتأثرة بالفكر ما بعد البنيوي بعنوان " النقد السحاقي الجديد " New Lesbian Criticism (١٩٩٢) ترى أن "الرغبة في صورة ذات موحدة وبطولية – هي – إحدى المعضلات المحورية للسياسات الثقافية السحاقية المعاصرة"[١٧]. وفي نفس الطبعة، تصف بوني زيمرمان Bonnie Zimmerman افتراضها المبكر بأن الهوية السحاقية الفطرية "ساذجة"، مع اعترافها بأن جميع المفاهيم الأساسية لمثل هذا التوكيد قد تم تقويضها: "الخبرة، والأصالة، والصوت، والكاتبة، وحتى السحاق نفسه – كلها مفاهيم تم إعادة النظر فيها بدقة، وحددت شروطها بمعرفة منظرات مدربات على أساليب التحليل ما بعد البنيوي والتفكيكي ، بل إن بعضهن قد تخلين عن تلك المفاهيم"[١٨]. وبرغم ذلك، تدرك زيمرمان "رغبتها المستمرة في تأكيد وجود هوية سحاقية جمعية تاريخية"، وتستطرد لتقترح أنه ربما يكون من الممكن إعادة التفكير في الانشقاق المفاهيمي الحالي بين الجوهرية والبنيوية[١٩]. إن وجود فكرة تمكينية عن هوية مشتركة يمكن معرفتها أمر ضروري لتنشيط النضال السياسي ضد رهاب الجنسية المثلية. لكنها تجادل في أن هذه الهوية قد تكون هوية سحاقية نظرية قائمة على أساس إدراك تاريخي قوي لـ "الذات" على أنها دائما "مادة دائمة التغير مكونة من سلوكيات، واختيارات، وحالات ذاتية، وحالات نصية، وتمثيلات ذاتية"[٢٠].

إن فكرة الحالة النصية المتغيرة والتمثيل الذاتي تقدم وسيلة نافعة للتفكير في بعض الكتابات السحاقية الحديثة، حيث يبدو الأسلوب متغيراً بشكل دائم عبر حدود أراضي الواقعية الكائنة في التاريخ، وكتابة السيرة الذاتية، والقوالب التجريبية أو الطليعية. وحين تنتج تلك الكتابات نفسها عبر تلك الحدود النصية فإنها تبني هوية وصوراً شخصية إيجابية بينما هي تدفع الحالة الروائية وعمل الإفراط اللفظي إلى المقدمة. ومن الأمثلة الجيدة لهذا كتاب جانيت وينترسون "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" Oranges are not the Only Fruit، بإطاره الثقافي الدقيق ، واستخدامه

لضمير المتكلم فى السرد الروائى لتعزيز تماهى القارئة/القارئ مع التمثيل الذاتى الإيجابى للبطلة. لكن هذا الاحتمال الواقعى تقطعه دائمًا حركة أسلوبية متجهة نحو نزعة قوطية كوميدية أو كرنفالية تحقق أشد حدة لها فى التمثيل المضحك لحفل الشاى المقام بمناسبة جنازة إيلزى . وبالإضافة لهذا الازدواج الصوتى الأسلوبى، تحدث مقاطعة مستمرة للسرد الروائى – الذى يكاد يكون واقعيًا – بقصص خرافية قد يمكن أو لا يمكن قراءتها كجزء من ذاتية البطلة، الشعورية أو اللاشعورية. وفى كتاب "زامى: هجاء جديد لاسمى" Zamie: A New Spelling of my Name تحقق أودرى لورد أثرًا مشابها، فقالب ضمير المتكلم فى السرد الروائى يبنى علاقة تعاطف بين القراء وبين الراوية/البطلة القوية. ويتم رفع درجة "أصالة" هذه البنية للهوية القائمة على السيرة الذاتية عن طريق التمثيل الاجتماعى الدقيق لمناخ الخوف الذى أرسته الماكارثية وسط طائفة مثليى الجنسية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى خمسينات القرن العشرين. لكن العمل ضد هذا الشكل الواقعى هو تحول مستمر للتسجيل الأسلوبى، وأشكال الصمت والتخلخل فى السرد الروائى لإنتاج حالة نصية متعددة الطبقات تقوض أى إحساس بالذاتية الأحادية والمتماسكة . إن تلك النصوص تبنى الهوية الإيجابية، لكننا نظل كقارئات / قراء واعيات / واعين عند مستوى ما بأنها هوية "نظرية"، على حد تعبير كلمات زيمرمان .

## الناقدات النسويات السوداوات وما بعد الكولونياليات

إن استخدام كلمة "سوداء" للحديث الجمعى عن النقد الأدبى النسوى الذى كتبته نساء أفرو-أمريكيات ونساء من العالم الثالث لا يفى بالمطلوب. وهذا ليس إلا جزءًا من مشكلة أكبر. فبينما توضح الكلمة الاهتمامات والصراعات المشتركة التى تعمل تلك الناقدات بها وفى إطارها، فإنها تعمل أيضا (بالضبط كما يمكن أن تعمل كلمات "سحاقية" أو "امرأة") على فرض هوية إجمالية تمحو الفروق الثقافية، والاقتصادية، والقومية والفردية الكبيرة بينهن. إنى أعى أن القوى الاستعمارية والرأسمالية قد فرضت لغتها وأسماءها ومصطلحاتها لمدة عدة قرون على بقية العالم، وهذا الوعى يجعل عدم ارتياحى بشأن تسمياتى مجرد جزء صغير من إحساسى الأوسع بعدم

الارتيـاح، بـل حتى بـعـدم المشروعية. إن خطابى النقدى الذى لا مفر من أن يكون ذا توجه غربى يمكن اعتباره هو نفسه لغة كولونيالية وتوسعية، تنتحل كتابات النساء "السوداوات" لصالح أغراضى الأكاديمية الخاصة. إن بناء الكتابات النسوية السوداء كموضوع لـ "معرفتى" يعنى أن أنخرط فى شكل من أكثر أشكال القهر اللغوى الكولونيالى نموذجية. لقد تم لفت الأنظار إلى انتشار الاستعارات الاستعمارية أو الكولونيالية فى الكثير من التقارير النقدية لكتابات "العالم الثالث" "التى اكتشفت حديثا"؛ وكثيراً ما يشار إليها كـ "مجال هام للتنمية" باعتبارها "مصدراً لمواد جديدة"، وهلم جرا[21]. وبالإضافة إلى تلك الأنشطة النقدية المشكوك فيها، أشارت جاياترى سبيفاك إلى المسافة الشاسعة التى تفصل نسويات "العالم الأول" المحظوظات عن الغالبية العظمى من نساء "العالم الثالث". وهى تسأل: "كيف يمكن للواحدة إذن أن تتعلم من ملايين النساء الهنديات الأميات القرويات والحضريات وتتحدث إليهن، وهن اللاتى يعشن فى "مسام" الرأسمالية، بعيدا عن متناول الديناميكيات الرأسمالية التى تتيح لنا قنوات تواصل مشتركة، وتحديد العدو المشترك"[22]؟ لا يمكننى حل تلك المعضلات. لكنى سأحاول، رغم ذلك، أن أبقيها تحت الأنظار فى مناقشتى لـ "النقد النسوى الأسود" الذى سيأتى فيما يلى .

فى ١٨٩١ كتب الناقد الآفرو-أمريكى هيوستون بيكر Houston Baker "مقالا مؤثراً بعنوان "تحولات الأجيال والنقد الحديث للأدب الآفرو-أمريكى Generational Shifts and the Recent Criticism of Afro-American Literature"جادل فيه فى أن الكتابة والنقد الآفرو-أمريكيين قد تنقلا فى الفترة ما بين خمسينات إلى بدايات ثمانينات القرن العشرين عبر ثلاث مراحل أو أجيال[23]. كانت خمسينات وبواكير ستينات القرن العشرين عقوداً "مؤيدة للدمج العنصرى"، وكان الكتاب السود يعتقدون أن الدخول فى تيار الثقافة الأمريكية السائدة أمر مرغوب فيه وممكن. وقد سادت "الجماليات السوداء" الجيل التالى ، وهى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة القوة السوداء وبتأكيداتها السياسية على هوية وثقافة سوداء جديدتين مقابل العنصرية المتأصلة فى أمريكا البيضاء وصورها النمطية المهينة عن السود. واحتفى الفن الأسود بأصالة كل

أشكال النشاط الجمالى الأسود، خاصة تلك الأشكال التى احتفظت بروابط حية مميزة مع الثقافة الأفريقية. ودامت الجماليات السوداء عبر ستينات وسبعينات القرن العشرين، ثم استسلمت لمذهب إعادة البنيوية "Reconstructionism" فى نهاية سبعينات القرن العشرين والذى امتد حتى ثمانيناته. والنقاد المعتنقون لمذهب إعادة البنيوية نقاد متأثرون بأفكار ما بعد البنيوية الأوروبية، وهم لذلك يتوخون الحذر من أى فكرة عن الهوية الجوهرية ومن التعريفات الإجمالية. ويرى أصحاب مذهب "إعادة البنيوية" أن مهمة الناقد ليست استخدام الأدب لتأكيد هوية سوداء أو لكى يعكس على صفحته "حقيقة" الخبرة السوداء. فـ "الأسود" بالنسبة لهؤلاء النقاد ليس إلا مفهوماً يجب تفكيكه فى علاقته الثنائية بـ "الأبيض". لكن كتاب أفرو-أمريكيين آخرين يرون أن هذه الآراء هى التى أعلنت معضلة سياسات الهوية بأكملها، فرفض "الأسود" باعتباره الأساس "الجوهرى" أو "المفترض" للهوية يعنى رفض السواد كمصدر للوعى والاعتداد بالنفس.

أين تظهر صور النساء فى تاريخ النقد الأدبى الأفرو-أمريكى الممتد عبر أربعين سنة؟ لم تظهر النساء إطلاقًا حتى أحدث مراحل هذا التاريخ. فهو تاريخ لنقد وكتابات الذكور، وهو يمحو وجود النساء، كما يفعل التراث الأدبى الذى يبنيه الذكور البيض. كتبت باربارا سميث سنة ١٩٧١ مقالا يعد علامة على الطريق، عنوانه "نحو نقد نسوى أسود" "Toward a Black Feminist Criticism"، جاء فيه "لا أعرف من أين أبدأ ... فكل المنتميات لقطاعات العالم الأدبى - سواء كانت قطاعات تأسيسية، أو تقدمية، أو سوداء، أو أنثوية، أو سحاقية - لا يعرفن، أو يتصرفن على الأقل كما لو كن لا يعرفن أن الكاتبات السوداوات والكاتبات السوداوات السحاقيات موجودات ... ويبدو أن كسر هذا الصمت الكبير أمر مربك"[٢٤]. وقد وقعت الكاتبات والناقدات الأفرو-أمريكيات فى فخ القهر المزدوج للتفرقة العنصرية والتفرقة على أساس الجنس - فأن تكون الواحدة منهن سحاقية يضيف على كاهلها دائرة ثالثة من دوائر التحيز الشديد الذى يتعين عليهن الكفاح ضده والثقافة الأفرو-أمريكية الذكورية، خاصة أثناء فترة الجماليات السوداء فى ستينات وسبعينات القرن العشرين، مثلت الرجولة السوداء

بعبارات القوة والجنس كأسلوب لرفض الإضعاف الذى تعرض له الرجال السود فى مجتمع عنصرى عنيف. والنساء السوداوات اللاتى عبرن عن أى نقد لهذه الشوفينية الذكورية الأدبية ، أو اللاتى مانعن فى القيام بأدوار ثانوية أو بدور رعاية الكتّاب الرجال تعرضن للاتهام بخيانة القيم السوداء والتضامن بين السود. وكان من الممكن اتهام النساء السوداوات "المعتدات بأنفسهن" بأنهن يحاولن أن يكن بيضاوات.

وقد أكدت النساء الآفرو-أمريكيات وجودهن الأدبى القوى منذ ثمانينات القرن العشرين. وتم إنشاء تراث أدبى مكون من كتابات نساء سوداوات كتبنها على مدى زمنى طويل، وكدن يذهبن طى النسيان. واحتلت كتابات النساء الآفرو-أمريكيات الحاليات المراتب الأولى فى قوائم افضل المبيعات، وقدمت الناقدات النسويات السوداوات إسهامات قوية فى الجدل الحالى حول ما بعد البنيوية[٢٥]. لكن بافتراض تجربة الكاتبات والناقدات السوداوات مع الإنكار المزدوج الذى فرضته عليهن التفرقة العنصرية والتفرقة الجنسية، لا يدهشنا أنهن كن أكثر حذراً من الرجال فى الاعتناق الكامل لمفهوم الهوية كشىء عارض، ومبنى، وأدائى[٢٦]. فتونى موريسون مثلا، تجادل فى أن التفرقة العنصرية لابد أن تُرى كشىء مَرَضى بدلا من النظر إليها كخطاب يمكن تفكيكه. وهى ترى أن خلع الهوية وفقدها تماما أمران خلقتهما العبودية، وهما المثال للتشظى ما بعد الحداثى . لكن لا يوجد ما يحتفى به فى مفهومها للهوية: "من جهة مواجهة العالم كما هو عليه الآن ، يجب على النساء السوداوات أن يتعاملن مع مشكلات "ما بعد حداثية" فى القرن التاسع عشر وما قبله ... أنواع معينة من التنويب، والفقد، والاحتياج إلى إعادة بناء أنواع معينة من الاستقرار"[٢٧]. وفى عرف موريسون "الهوية" ليست مفهومًا يمكن للنساء السوداوات أن يتحملن تبعات التخلى عنه، ويمكن أن تُعتبر رواياتها نوعا من الاهتمام الشديد بفقد الهوية والتاريخ وإعادة بنائهما. لكن فهمها للهوية يرتكز على إحساس بالمجتمع، وليس على الفردية. وهى تجادل فى أن قالب السيرة الذاتية كان هامًا فى الكتابات السوداء لأنه يوحد الهوية الفردية والجماعية؛ فحياة الفرد "تشبه حياة بقية أفراد القبيلة"[٢٨]. وهى تحاول أن تستدعى فى رواياتها هذا الإحساس بالمجتمع عن طريق الاعتماد على تقاليد الحكى

الشفاهى للثقافة الأمريكية السوداء والثقافة الأفريقية. وهى بهذا المعنى لا تدرك هوية الكاتبة على أنها هوية أحادية، لكن على أنها "نحن"، وهذا "أمر مربك للناس والنقاد الذين يرون الفنان كفرد أعلى"(٢٩). والهوية لدى موريسون هى ، دائما ونهائيا ذات طابع سياسي من حيث أنها ترتكز دائما على المجتمع، على الجماعة الاجتماعية.

وتعانى كاتبات "العالم الثالث" أيضا من آلية القهر العنصرى والجنسى المزدوج. وأكثر التحليلات النظرية للاستعمار تأثيراً تؤكد أنه عملية توسع ثقافى واستيلاء على ثقافة الغير؛ فقد تم فرض التاريخ، والأدب ، والجماليات، والتعليم، والدين والقانون الغربيين على الشعوب المُستَعمَرة، مع محو هويتها الخاصة، وتكوينها الاجتماعى، وأنماط حياتها. لهذا السبب زعمت الكتابات القومية لنفسها مكانا مركزياً فى معظم حالات النضال من أجل التحرر، واستمرت تلعب دوراً هاماً فى إعادة بناء الهوية القومية والتاريخ القومى. ورغم أن نظرية ما بعد الكولونيالية تركز على الثقافة، إلا أن اثنين من كتابها – فرانز فانون Frantz Fannon وإدوارد سعيد Edward Said – تجاهلا خبرة ودور النساء كجزء من الشعوب المستعمَرة تجاهلا تاما(٣٠). كما أن كتابات النساء لم تدرك ككتابات مركزية بالنسبة للحركات القومية. علاوة على أن الكثير من النصوص الأدبية ما بعد الكولونيالية التى كتبها ذكور بهدف إعادة بناء الإحساس بالتاريخ القومى والهوية القومية مثلت النساء بأساليب مفرطة فى التنميط.

لكن فى السياق ما بعد الكولونيالى يصعب على الأفريقيات، والهنديات ، ونساء الكاريبى ، والمصريات أو أى امرأة من "العالم الثالث" أن تنقد مثل هذه الكتابات دون أن تتهم (بل وتشعر هى نفسها) بأنها لا تتعاطف مع القيم والتقاليد القومية. بل إن من الصعب على أى امرأة من العالم الثالث أن تأخذ الوضع "النسوى" حيث إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنساء الأمريكيات والأوروبيات. والقلق والتوتر اللذان ينتابان الكثير من الكاتبات المنتميات لـ "العالم الثالث" يتسببان عن احتياجهن للتعبير عن نقدهن لمجتمعهن وتضامنهن معه فى نفس الوقت ، وهذا الموضوع موصوف بدقة فى رواية أختنا كيلجوى Our Sister Killjoy لأما أتا أيدو Ama Ata Aidoo . فى القسم الذى يحمل عنواناً معبراً هو "رسالة حب" تحاول البطلة سيسى Sissie أن تعبر لمحبوب

مجهول الاسم عن إحساسها بأن اللغة والمقدرة على الفهم يفرقانهما، حتى وهى تعترف بأن ما أبعده عنها هو الاحتياج للجدال معه. وأيدو تبنى بمهارة لغة محبة، دافئة، فيها انتقاص من الذات لكن فيها إصرار تام :"عزيزى : يبدو أن ما هو غربى حقا هو النعومة والخنوع الشديدين اللذين تتوقعهما أنت وكل الإخوة منى ومن كل الأخوات. أليس هذا نوعًا من الأفكار الفيكتورية المهترئة؟ الله علىّ وعلى فمى الكبير الصاخب!!"[٣١]. ورغم الابتهالات المحبة التى يمتلئ بها النص -"يا محبوبى"، "يا قلبى المفقود"- تقرر سيسى أخيرا ألا ترسل خطاب الحب لمحبوبها الذكر. وهى قادرة على أن تأتى لوطنها فى أفريقيا كامرأة بشروطها الخاصة.

ورغم أن رواية أختنا كيلجوى Our Sister Killjoy مكتوبة فى قالب تجريبى، فإنها تشبه رواية البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة Oranges are not the Only Fruit فى أنها من نوع السهل الممتنع ولا يوجد بها أدنى صعوبة ولا تهديد لمن تقرأها/يقرأها. والحق أن أيدو قامت ببناء روايتها عبر الكثير من الحدود النصية - ففيها تناص متعدد. وهى كالكثير من الأدب ما بعد الكولونيالى تعود إلى القوالب التقليدية الشفاهية والثقافية الأفريقية فى حكى القصص والشعر، لكنها تشتبك أيضا فى علاقة حوارية (حوار ما بين النصوص) مع الرواية الأوروبية. وفى رواية من أشهر الروايات الكولونيالية من تأليف جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلمة" Heart of Darkness ، يرحل الراوى الرجل الأبيض إلى "قلب" الكونغو الأسود متجهًا نحو بعض الفظائع البربرية وفى رواية "اختنا كيلوجى" يرحل الراوى الأفريقى إلى حيث بحبوحة العيش المصقول فى بافاريا الألمانية، لكن أيضا حيث تغطى الغابات الفظائع الأوروبية التاريخية لمعسكرات الموت النازية[٣٢]. وأيدو حين تتحدى الشوفينية الذكورية التى تفعل فعلها فى ثقافتها القومية، فإنها تخاطر أيضا بمطالبتها بالكلام من موقع التماهى مع القومية ما بعد الكولونيالية.

إن الترابط المتداخل بين الهوية النوعية والهوية القومية والتاريخ قد صار أكثر تضاربًا بالنسبة للنساء السوداوات بفضل استخدام الكثير من حركات التحرر من الاستعمار لأفكار مثل "الأرض الأم" و"اللغة الأم" استخدامًا عاطفيًا . بل إن بعض الكتاب الأفارقة الذكور يربطون بين شكل قارة أفريقيا وبين أرض أم/وطن منتفخة البطن. تعتمد هذه اللغة المنمقة لحركات التحرير على الكثير من التقاليد والديانات

القومية السابقة التى تقدس وتحتفى بصورة الخصب الأمومى والرعاية الأمومية، والتى لا مفر من أن تترك أثرها التخيلى والانفعالى القوى على النساء ككاتبات. وتشير إيليك بومر Elleke Boehmer فى مقال عن هذا الموضوع إلى أنه بينما تنعكس المُثُل القومية فى استعارات الأنوثة التى ربطت بالطبيعة، فإن النساء فى الواقع السياسى استبعدن دائما من المشاركة التامة فى الحياة القومية العامة والجدل القومى العام: "ربما تم إعلان تحرر أفريقيا الأم، لكن أمهات أفريقيا ظللن مقهورات بشكل واضح"(٣٣). فالكاتبات ما بعد الكولونياليات يواجهن إذن الضرورة الأليمة لرفض تلك الاستعارات الجوهرية القومية عن الهوية المؤنثة، فى نفس الوقت الذى يبنين فيه سردا روائيا إيجابيا عن هوية قومية جمعية للنساء.

تضع جياترى سبيفاك فى مجموعة مقالاتها المعنونة "فى عوالم أخرى" In Other Worlds ترجمتها لروايتين قصيرتين من تأليف الكاتبة البنغالية ماهاسويتا ديفى Mahasweta Devi . واحدة منهما هى قصة "دروبادى Draupadi" ، التى تدور حول إحدى المناضلات من أجل الحرية فى حركة تمرد الفلاحين التى حدثت فى منطقة ناكساليارى فى غرب البنغال فى سنة ١٩٧١، والتى سحقتها الحكومة الهندية المركزية بقسوة شديدة. يبدو السرد الروائى لماهاسويتا ديفى شديد البساطة، لكنه يعمل على عدة مستويات. فرغم أن السلطات العسكرية ظلت تبحث عن دروبادى، أو دوبدى Dopdi، لمدة طويلة، إلا أن القائمين على تلك السلطات ظلوا غير متأكدين من اسمها الحقيقى. والاسم الأخير صيغة قبلية فلاحية، بينما الأول مأخوذ من اسم بطلة إحدى الملاحم الهندية القومية العظمى التى تدور فى عهد الأسرات، وهى ملحمة الماهاباهارتا Mahabaharta . دروبادى، بطلة الملحمة، متزوجة من خمسة أبناء ملكيين. يخسرها أكبرهم فى لعبة من ألعاب النرد باعتبارها جزءًا من ممتلكاته. وحيث إنها تنتمى لكثير من الأزواج فإن حظها لا يزيد كثيرا عن حظ المومس، ويبدأ رئيس الأعداء الذى ربحها فى لعبة النرد فى جذب ردائها (السارى) لخلعه عنها. تصلى دروبادى لكريشنا، فيزداد السارى طولا كلما ازداد جذب الرجل له. لقد أنقذ الإله كريشنا شرف دروبادى.

وفى قصة ماهاسويتا ديفى تظل دوبدى/دروبادى مخلصة لذكرى زوجها الفلاح الذى قتلته القوات الهندية. ويبدأ الجيش القومى نجاحه فى تدمير المتمردين عندما

يجند لمساعدته ضابطا بالجيش البنغالى اسمه سيناناياك Senanayak، وهو متخصص فى معرفة سياسات الجناح اليسارى المتطرف. يفخر سيناناياك بنفسه لأنه يعرف "الجانب الآخر" أفضل مما يعرفون هم أنفسهم : "إذا أردت أن تدمر أعداءك صر واحداً منهم"[٣٤]. وهكذا يتم تعقب دوبدى وأسرها، لكن قبل أن يتمكنوا من الإمساك بها تنوح بأنشودة قبلية فى الغابة لا تعنى كلماتها شيئا بالنسبة لآسريها. وبعد أن يستجوبها سيناناياك بلا طائل لمدة ساعة، يتركها مع الجنود قائلا لهم: "التهموها. اعملوا اللازم"[٣٥]. وتستخدم ماهاسويتا ديفى طوال القصة خليطا من اللغة البنغالية العامية واللكنة البنغالية الإقليمية، مع تنويعة من الكلمات والعبارات باللغة الإنجليزية للإشارة إلى اللغة ذات الصبغة الغربية التى تستخدم فى الحرب والقتال. تستخدم دوبدى كلمة "يقاوم" (يعمل ضد) counter كصيغة مختصرة من العبارة الرسمية "قتله البوليس فى اشتباك killed by the Police in an encounter" ، وهى شفرة تدل على الموت فى عملية تعذيب بيد رجال البوليس. لقد عُذبت دوبدى كامرأة – فقد اغتُصبت عدة مرات ، وألحق بها عدد من التشويهات. لكنها فى الصباح الذى تلا الليلة الليلاء، تتصرف "على نحو غير مفهوم"، فترفض ارتداء ملابسها، وتسير عارية تحت أشعة الشمس المتألقة متجهة نحو سيناناياك:

> اقترب جسد دروبادى الأسود أكثر فأكثر. دروبادى تهتز بضحك لا يمكنها مغالبته حتى أن سيناناياك لا يمكنه أن يفهم ما الذى يحدث. وقد نزفت شفتاها التالفتان عندما شرعت فى الضحك. دروبادى تمسح الدم براحتها وتقول بصوت مرعب، يشق السماء، وحاد كعويلها، ما فائدة الملابس؟ يمكنك أن تعرّينى ، لكن كيف يمكنك أن تكسونى مرة أخرى؟ هل أنت رجل؟
>
> تنظر حولها وتختار مقدمة قميص سيناناك الأبيض المبطن بالمعدن لتبصق عليه بصقة كبيرة مدماة وتقول. لا يوجد هنا رجل حتى أخجل . لن أدعك تضع ملابسى على جسدى . ماذا بوسعك أن تفعل أكثر من هذا ؟ هيا ، قاومنى – هيا، قاومنى ؟
>
> تدفع دروبادى سيناناياك بثدييها المبتورين، ولأول مرة يخاف سيناناياك من الوقوف أمام هدف غير مسلح، خائف إلى درجة الرعب[٣٦].

لا شك أن هذه كتابة قوية، صادمة. هل يمكن أن تُقرأ كاشتباك حوارى نسوى مع التقاليد الأبوية العظمى للثقافة القومية الهندية والدين الهندى ، كما تجسدهما المهاباهارتا مثلا؟ ما هو نوع الهوية التى بنيت لامرأة الرواية "دوبدى" أو "دروبادى"؟ فى قصة ماهاسويتا ديفى لا يتدخل أى إله ذكر لإنقاذ دوبدى/دروبادى . القوة دائما مذكرة، والمرأة "تقاوم" هذه القوة دائما بالمعنى الجنسى . فى الملحمة القومية يكون السارى الخاص بدروبادى فرصة لكريشنا كى يتدخل، لكنه تدخل يؤدى وظيفة بناء وتعظيم النزعة التوسعية الذكورية لعهد الأسرات باعتبارها رواية سماوية . ودروبادى موضوع مفعول به فى هذه الرواية الأبوية كما هى موضوع مفعول به للرجال الذين فى الرواية حسب فهمهم. ومعجزة كريشنا تؤكد فى الحقيقة الشروط الجنسية التى تُدرَك النساء بمقتضاها كموضوعات مفعول بها – فحين تفقد دروبادى "شرفها" فهى تدنس شرف الذكور الذين تنتسب إليهم. وقصة ماهاسويتا ديفى تكشف ما الذى يحدث فعلا للنساء عندما يدركهم الرجال على هذا النحو. فبطلتها دوبدى ترفض أن ترتدى ملابسها لتخفى العواقب الدموية لجعل النساء موضوعات جنسية مفعول بها للاستخدام أو التملك. وهى تقدم جسدها المبتور لسيناناياك باعتباره "موضوع تفتيشك". وهى تصر على الطابع المادى للنساء بالنسبة للرجال؛ فهن حرفيًا هدف رماية يمكن للرجال أن يمارسوا عليه قوتهم.

وبالإضافة إلى الدخول فى جدل لاهوتى مع النصوص القومية الأبوية المقدسة، يمكن أيضا قراءة السرد الروائى لماهاسويتا على أنه يتحدى التصورات الذكورية الحالية عن القومية والتاريخ ببنائه لهوية أنثوية لامرأة نشطة فى كفاح سياسى . لكن لا يوجد شىء أسطورى فى تمثيل دوبدى كإرهابية. يدورالسرد الروائى فى سياق تاريخى واجتماعى تمت دراسته بدقة. وهو يتبنى فى بعض أجزائه تقاليد واقعية فى عرض التفاصيل المتعلقة بدوبدى/دروبادى كما لو كان مأخوذًا من وثائق رسمية. وهكذا تبنى الشخصية بشروط روائية تقليدية كهوية قابلة للتصديق . وفى نهاية القصة تصير دوبدى/دروبادى مؤلفة فعالة لمعانيها . فهى ترفض أن تظل موضوعًا مفعولا به لرواية ذكورية ، وتصر على حقيقة حضورها. وحينما تصير امرأة ذات حضور فإنها

تنتج معنى "لا يمكن لسينانياك أن يفهمه". إنها تصير تلك التى تقاوم - "تقاوم بمعنى تعمل ضد counters" - معرفة الذكور، وسيادتهم، وقوتهم، ومن ثم يصير سينانياك "خائفا إلى درجة الرعب".

وهكذا تحل ماهاسيواتا معضلة الهوية بتلك الحركة النصية المزدوجة. إنها تستخدم تقنيات مأخوذة من القوالب المبكرة للكتابة لتبنى الشخصية كصورة أنثوية إيجابية -امرأة كذات فاعلة منتجة لروايتها الخاصة. وينقل المحتوى التاريخى الدقيق للرواية دويدى كهوية قبلية - اجتماعية تامة التحقق. لكن الكتابة -مثلها مثل الحركة غير المحلولة بين دويدى/دروبادى - تشير ضمنا إلى وجود إفراط فى تلك الهوية سيظل دائما يقاوم التعريف النهائى أو المعنى الاجتماعى المقيد. وقد اقترحت سبيفاك اقتراحاً مفيدا هو أن نفكر فى هذا النوع من بناء الهوية الذى يخدم "مصلحة سياسية مرئية بدقة شديدة" على أنه بناء استراتيجى(٣٧). وتمدح الناقدة السحاقية بونى زيمرمان هى الأخرى هذه الفكرة عن الهوية، وتجادل فى ضرورة الانتقال إلى ما وراء "انشقاق" النزعتين الجوهرية والبنيوية مع الاحتفاظ بمعنى سياسى للهوية. وسأعود إلى مفهوم الهوية الاستراتيجية قرب نهاية هذا الفصل.

وأخيراً، كيف تنعكس تلك القصة على وضع القارئة النسوية الغربية؟ تشير سبيفاك فى تعليقها على "دروبادى" إلى أن شخصية سينانياك، الذى يفخر بنفسه لأنه يعرف الجانب الآخر أفضل مما يعرفون هم أنفسهم، توازى - على نحو غير مريح - القارئات النسويات المنتميات لـ "العالم الأول" بصفتهن فاحصات أدبيات لـ "العالم الثالث": "نحن نهنئ أنفسنا على معرفة أخصائياتنا بهن(٣٨). إننا نستمتع بإحساس استجوابنا وتملكنا للنصوص التى يقدمنها لنا باعتبارها "المجهول"، ونحن نخترقها باعتبارها موضوعات تحتل موقع الغير بالنسبة لنا. وتكاد تكون نتيجة هذا النشاط الانتقادى غير النقدى دائما فقد أو تدمير "موضوع دراستنا". إن الاتجاهات النسوية الغربية تميل إما إلى تطبيق تعريف يضفى صبغة جوهرية على كتابات "العالم الثالث"، بتصنيفها تحت بند "كتابات المرأة" ومن ثم إنكار خصوصيتها الثقافية، أو بفهمها بشروط هوية عرقية أو قومية إجمالية - "الكتابة السوداء" أو "الكتابة الأفريقية". إن

القراءة التفكيكية تذيب الهوية تمامًا: وهذا تلاعب قد لا يكون ممكنا إلا في الإطار الآمن المتميز للثقافة الغربية.

## النقد النسوى الماركسى والمرتكز على الطبقات

إن الجدال الدائر حول "اللياقة السياسية" للكتابة الواقعية أو الحداثية (الطليعية) جزء من تاريخ النقد الأدبى الماركسى فى بواكير القرن العشرين[٣٩]. وقد فُضِّلت الواقعية عن التجريب لأنها "تعكس" ، على نحو أدق ، الأوضاع المادية والاقتصادية الموجودة وما ينتج عنها من عدم مساواة هيكلى فى العلاقات الطبقية بين الرأسمالية والعمال. وقد تم إدراك أن تلك الأوضاع الاقتصادية – التى تسمى القاعدة المادية – هى العوامل المحددة فى عملية بناء هوية مرتكزة على الطبقة. وقد حاول الماركسيون الأوائل تقديم تفسير لخضوع النساء مضاد للجوهرية، عن طريق ربط خضوعهن بالتقسيمات الطبقية. والعمل الإنتاجى، لاسيما فى الظروف الخشنة للقرن التاسع عشر، يضع النساء لا محالة فى وضع غير محظوظ فى سوق العمل مقارنة بالرجال. ومن ثم حبست النساء فى نطاق الإنجاب والعمل المنزلى أو فى نطاق أقل الأعمال أجرًا. وهذا الترتيب القائم على "المجالات المنفصلة" يناسب مصالح كل من الرأسماليين ورجال الطبقة العاملة، وهكذا يتم فرضه. ولهذا النوع من التصور نواحيه غير الملائمة المختلفة، فعلى سبيل المثال، انعدام مساواة النساء بالرجال سابق على أنماط الإنتاج الرأسمالية بزمن بعيد، كما أن التنظير لعلاقة مُرضية بين الطبقة والنوع الاجتماعى من حيث تقرير الأحوال المادية والاقتصادية يظل مشكلة غير محلولة بالنسبة للماركسية[٤٠].

لكن فى سبعينات القرن العشرين وفدت إلى بريطانيا أفكار من الماركسيين ما بعد البنيويين الفرنسيين، وبدأت تلك الأفكار فى التأثير على النظرية الماركسية والنقد الأدبى فى بريطانيا. وتحول التركيز من تحليل الأوضاع الاقتصادية التى تقرر الهوية الطبقية إلى الاهتمام بإنتاج الهوية الذاتية عن طريق اللغة. ومن العوامل التى كان لها أهمية شديدة "ترجمة" الفيلسوف الماركسى لويس ألتوسير Louis Althusser لنظرية التحليل النفسى للاكان إلى تقرير ماركسى عن "البنية الأيديولوجية للذات". يخبرنا لاكان أن

"الذات" تبدأ بالفقد، بالانفصال عن الأم الذى يرغمنا على الدخول فى عالم اجتماعى. فإذا حرمنا من مصدر الأمان الأول والوحيد الذى نعرفه، كيف يمكننا أن نجد ذاتنا؟ يقترح ألتوسير أن اللغة تدعونا إلى أن نصير - إنها "تدفعنا بإلحاح"، وتقدم لنا - ونحن نحتل المواقع التى تعترف بها ثقافتنا- ذاتا ستكون آمنة، ومحبوبة ومقبولة مرة أخرى. وهكذا نقوم بدور فعال فى استجابتنا لمتطلبات بناء ذاتنا والاعتراف بها كـ "أم طيبة"، أو "رجل منجز"، أو "ولد شجاع"، أو "عامل مخلص". وكما يقول ألتوسير، فإننا نخضع أنفسنا "بترحاب" للخضوع[٤١]. وبتلك الطريقة، تؤدى الأيديولوجية وظيفة إنتاج أنواع البشر متنوعى المهارات وذوى الدرجات المختلفة من القدرة على المبادرة، وهى أنواع لازمة لإعادة إنتاج نمط الإنتاج الرأسمالى. نتيجة لذلك، نعيش فى علاقة تخيلية أو خيالية مع علاقات وجودنا الواقعية؛ فنصدق أنفسنا فى أننا أحرار فى اختيار الفعل الذى نخضع به أنفسنا للإذعان.

إن الاعتراف بأن اللغة - بالإضافة إلى الظروف المادية للوجود- تلعب دوراً كبيراً فى تقرير "الواقع" كما ندركه قد حرر النقد الماركسى من نهجه التقليدى الواقعى فى تناول الأدب. ويقترح الناقد الماركسى بيير ماشيرى أن النصوص يجب أن تقرأ "وفقا لأعراضها": فما لا يمكن قوله قد يكشف أكثر مما يكشفه المحتوى الصريح للنص[٤٢]. فالثغرات، والسكتات، ومواضع تشوش الشكل ستنطق بما يجب كبته، وبذا يمكننا الحفاظ على استمرارية الطبيعة التخيلية أو الخيالية التى نعيش فيها علاقات وجودنا الواقعية. وهكذا، فإن قراءة النصوص "وفقا لأعراضها" تكاد تناظر الطريقة التى يحل بها المحلل النفسى شفرة أنواع الكبت اللاشعورية التى تظهر فى لحظات الصمت وسقطات اللسان عند الكلام. وبقراءة لاشعور النص -ما لا يمكنه قوله- نكشف أنواع الكبت التى تعمل على دوام أوهام الأيديولوجية السائدة باعتبارها "حقيقة". وهذا النوع من الأطر النظرية هو الذى شكل ممارسة إعادة قراءة النصوص التى كتبها ذكور والتى استخدمناها فى الفصل الأول.

من الواضح أن الموقع المركزى الذى تحتله نظرية التحليل النفسى بالنسبة لتلك الاتجاهات الجديدة داخل الماركسية قد ساعد على تطوير نقد ماركسى ذى توجه نحو

النوع الاجتماعي. وفيما بين ١٩٧٦ و ١٩٧٩ صارت تلك الأفكار محور تركيز النقاش النقدى والممارسة النقدية وسط مجموعة من النساء كن يلتقين ببعضهن فى لندن باعتبارهن جماعة النسويات الماركسيات[٤٣]. وقد أنتجن قراءات مبتكرة لأعمال الأخوات برونتى وباريت براوننج باستخدام نُهُج تأويلية تأخذ الأعراض فى الاعتبار للكشف عن التوترات الموجودة فى تلك النصوص بين النزعة النسوية الراديكالية الأولى وبين النزعة المحافظة المرتكزة على الطبقات. ونتج عن الذى لم تتمكن النصوص من قوله - المعرفة التى كبتتها عن التطابق الضمنى بين المطالب السياسية لنساء الطبقة الوسطى والطبقة العاملة - ثغرات ومواضع تشوش فى الكتابات. ما زال هذا الشكل من النهج ما بعد البنيوى هو النمط السائد فى الكثير من النقد النسوى الماركسى.

لكن، كما حدث مع تاريخ الحركات السحاقية والسوداء، أدى اعتناق النظرية إلى إثارة الجدل والقلق. وكالمعتاد، يركز هذا التاريخ على قضايا الهوية وعلى الموضع الأصلى للنضال الثورى. وتعبِّر النسوية الماركسية ميشيل باريت Michèle Barrett فى كتابها "قهر النساء اليوم" Women's Oppression Today (١٩٨٠) عن تحفظ عميق على الميل للادعاء بأن اللغة هى الموقع المفضل للاشتباك السياسى. وهذا الرأى متملق للمثقفين والنقاد الأدبيين ومدهش لهم فى آن، لكنها تصر على أنه "لابد من الحفاظ على التمييز بين هذا الشكل من النضال ونوع النضال الأكثر التصاقا بالأرض. هل يتعين علينا حقا أن نرى مذبحة بيترلو، ويوم وينتر بالاس العاصف فى بتروجراد، والزحف الطويل، ومُفرزة طوارئ جرونويك - كنضال بين خطابات؟"[٤٤] واعتراضها الثانى عبرت عنه أيضا النسويات السحاقيات والسوداوات: مشكلة دوام جدول عمل سياسى فى حالة إدراك الهوية كشىء غير محدد. "من غير الواضح ما إذا كان مشروع تفكيك فئة المرأة يمكن أن يقدم لنا أبدا أساسًا للسياسات النسوية. إذا لم تكن هناك "نساء" للتعبير عنهن، فما هى إذن المعايير التى نناضل وفقا لها، وضد ماذا نناضل؟"[٤٥]

لكن رغم هذا التناظر الظاهرى بين اشتباك النقد النسوى السحاقى، والأسود، والماركسى مع ما بعد البنيوية، يوجد فى اعتقادى فرق ذو دلالة فى تعبير باريت. فبينما تهتم النسويات السحاقيات والسوداوات بمعضلة الهوية ، حيث تؤثر فى جماعة

اجتماعية مقهورة، تستفيد باريت من أكثر المصطلحات عمومية "امرأة". لا يوجد أى خطأ فى صياغة باريت؛ فمشكلة الهوية تثار بالتأكيد بالنسبة للنساء عمومًا فى احتياجهن للنضال الجماعى ضد سيادة الذكور. لكن، بافتراض أن باريت تعتنق الاتجاه الماركسى، يبدو أن هناك شيئًا من الغرابة فى تخليها عن أى فكرة عن الطبقة فى سياق اهتمامها بنضال النساء فى الجملة التى اقتبسناها منها. ومن الغريب خصوصا، أنها كماركسية لا تلفت الانتباه إلى معضلة الهوية الكائنة لدى امرأة الطبقة العاملة كموضوع تاريخى. وفى مقال مؤثر تدعو جوديث نيوتون وديبورا روزينفيلت، الناقدتان النسويتان الماركسيتان إلى اعتناق الخصوصية التاريخية من أجل تجنب "الجوهرية المأساوية" الموجودة فى الكثير من النقد النسوى الأمريكى، الذى تزعمان أنه يصور النساء على أنهن دائما وفى كل مكان ضحايا مأساويات لنظام أبوى متماسك فى وحدة واحدة ضخمة[٤٦]. وهذا النهج التاريخى قد أنتج بعض الكتابات النقدية النسوية الممتازة، ووضع تحت الأضواء العلاقة المركبة دائمة التحول بين نساء الطبقة الوسطى وبنى القوة السائدة. لكن لا توجد أى دراسة معززة لامرأة الطبقة العاملة، إذ تبقى غير معينة تاريخيًا، وتظل رمزًا أسطوريًا لعملية التضحية الجوهرية. إن هذا الاستبعاد فى النقد الأدبى النسوى الماركسى أمر مدهش، ويبدو أنه يتطلب قراءة لنفسه وفقًا لأعراضه باعتبارها ما لا يمكن أن يقال - المكبوت - فى أعمال الأكاديميات الأدبيات النسويات.

وأوضح سبب، بل حتى السبب الواضح بذاته، لهذا الاستبعاد هو عدم وجود كاتبات ينتمين إلى الطبقة العاملة ، ولا نصوص تبرز خبرة نساء الطبقة العاملة. لكن ربما كان الغياب فى حد ذاته أمرًا يستدعى التفكير. كيف يمكن ربط قصص النساء الفقيرات التى لم يحكها أحد بالحبكات السائدة التى نملكها من أجل تفسير خبرة النساء؟ من اللافت للنظر أن الكاتبات الأفرو- أمريكيات قد أنتجن بعضًا من أقوى التمثيلات الأدبية للارتباط بين النوع الاجتماعى، والطبقات، والفقر. فقد استخدمت تونى موريسون، وأليس ووكر، ومايا أنجيلو تنويعة من أشكال السرد الروائى ليستكشفن الطبيعة المقلقلة لبناء الذات بالنسبة للمرأة التى تجمع ما بين الفقر وسواد

البشرة. وهذا أمر لا يثير الدهشة؛ فالمرأة السوداء فى الولايات المتحدة الأمريكية ليست فقيرة بالضرورة، لكن من المرجح أن تكون فقيرة. ولو أن ما يستدعى الاهتمام هو ما إذا كان سواد البشرة يقدم بطريقة ما أساسًا لحث ذاتى إيجابى (دعوة الذات إلى الصيرورة) وهو الأمر الذى لا يتاح بسهولة للمرأة إذا كانت من الطبقة العاملة.

وثقافة بريطانيا متنوعة الأعراق كثقافة الولايات المتحدة الأمريكية، وتوجد علامات إيجابية دالة على وجود حركة حية وليدة للكاتبات والفنانات السوداوات هناك. "إن كتابات النساء السوداوات فى بريطانيا فى تلك اللحظة تشترك فى احتياجها لترك إرث، والتزامها بذلك، فهذا استثمار لمصلحة جميع الشباب السود من الجنسين الذين لا يعرفون من خبرات الحياة إلا خبرة حياتهم فى بريطانيا". "نحن نكتب لنحكى تاريخنا الخاص ، ولنُنطق صمت أمهاتنا ، لنتقاسم خبراتنا، ومباهجنا مع أخواتنا المنعزلات؛ لنساند بعضنا البعض كالجراء فى حقل حنطة"[٤٧]. (لماذا يصعب تخيل حركة للكاتبات البيضاوات المنتميات للطبقة العاملة لها مثل هذا الصوت المشترك عن وعى؟) فى بريطانيا، كما هو الحال فى الولايات المتحدة الأمريكية، يعنى سواد بشرة المرأة وقوعها فى فخ الفقر، وتعرضها للقهر المزدوج : للظلم العرقى والجنسى. وفى كتاب صدر حديثا يضم كتابات بأقلام نساء سوداوات ونساء من "العالم الثالث" يعشن فى بريطانيا حددت أغلبية المشاركات هويتهن بعبارات دالة على الضغوط الثلاثية التى تحدد الهوية، وهى الطبقة، والعرق، والنوع[٤٨]. تكتب الكثيرات من النساء عن إحساسهن بالعزلة عن وجهات نظر وأهداف النساء البيضاوات الناشطات المنتميات للطبقة الوسطى. لكن لا يوجد فى الكتاب أى تأمل حول خبرة وحياة النساء البيضاوات المنتميات للطبقة العاملة.

هذا ليس نقدا. فرغم اهتمام النساء السوداوات الواضح بالطبقة كبنية قاهرة، توجد الكثير من الأسباب الواضحة الوجيهة التى تفسر عدم استدعاء هؤلاء النساء السوداوات لأى صور للمرأة البيضاء المنتمية للطبقة العاملة. أحد هذه الأسباب هو غياب امرأة الطبقة العاملة البيضاء من التمثيل الثقافى. لا توجد هوية جمعية لنساء الطبقة العاملة. فقد بنيت هوية الطبقة العاملة على أنها هوية ذكورية. وبنفى النساء

إلى مجال منفصل، هو مجال الإنجاب والخدمة المنزلية، أنكر المنظرون الماركسيون وجودهن كهوية تاريخية واجتماعية، وهم يمارسون الآن تلك الحيلة المعروفة بإزاحتهن إلى مملكة بيولوجية خالصة. وقد أكد المؤرخون الذكور للطبقة العاملة، والكتاب الذكور المنتمون للطبقة العاملة، والسير الذاتية التى كتبها ذكور من الطبقة العاملة نتيجة تلك الإزاحة: فقد تم بناء الهوية الجمعية للطبقة العاملة كمصدر للفخر والاعتراف بالذات على أنها ذكورية(٤٩). تقدم تلك الكتابات بأقلام ذكور شخصية أنثوية أضفى عليها الطابع الأسطورى، تعرف باسم أمنا "our mam"، وهى صورة من صور الأمومة البطولية المضحية بذاتها.

ما أنواع القصص التى يتعين على بنات الطبقة العاملة أن يحكينها؟ أى أسئلة يمكن أن تطرحها الاقتباسات التالية على قصص الثقافة السائدة عن الأمومة؟ ما الذى تقترحه بشأن المشكلات التى تواجه بنات الطبقة العاملة فى بناء إحساس إيجابى بذواتهن؟

> كانت أمنا أيضًا شديدة القسوة علينا . وكانت تكن لنا الكثير من الضغائن ، لا سيما أنا، ولم أتمكن أبدا من فهم لماذا ، ظللت هكذا حتى بلغت من العمر ما يسمح بإخبارى ... وكثيرًا ما شعرنا، أنا وليزا وفرانكى، براحة يدها تهوى علينا. لم نعرف أبدا لماذا تفعل هذا أحيانا، لكن الخيرزانة كانت تهبط من مكانها على الحائط. وإذا حاولنا أن نركض هربا كنا ننال علقة ساخنة حقا. لم يكن لدى أى من والدينا ولا من الجيران أى وقت ليمنحونا الحب أو العطف، ولم يعيروا متاعبنا أذنا صاغية. [ثم تخبرها شقيقاتها الأكبر سنا فيما بعد] لم ترغب أمى فى حب أبى ولا فى إنجاب المزيد من الأطفال. لقد أنجبت ثلاثة عشر طفلا، وهو عدد يسمى "دستة الخباز" وكنت أنت الطفلة الثالثة عشرة، وكانت أمنا تسميك "حُكَاكة القدر"(٥٠) .
>
> كان اتجاهها نحو إنجاب الأطفال غامضا؛ لم يكن الأمر أنها تعجز عن فعل ذلك، أكثر مما كان أنها لا ترغب فى ذلك. وقد شعرت بمرارة شديدة لأن العذراء مريم نالت ذلك أولاً . وهكذا، فعلت هى ثانى أفضل شيء ورتبت للحصول على طفل لقيط. وكنت أنا هذا الطفل(٥١).

إن غضب أمى يهيننى؛ كلماتها تحتك بوجنتىّ حتى تتقرحان،
وأنا أبكى. أنا أعرف أنها ليست غاضبة منى، لكن من مرضى.
أنا أعتقد أنها تحتقر ضعفى الذى أتاح للمرض أن "يتملكنى".
عما قريب لن أمرض، سأرفض أن أمرض(٥٢).

إن مثل هذه الكتابات تتحدى أى تعميمات ثقافية عن الأمومة، وأى إضفاء للطابع المثالى على الأمومة. الأمومة ليست حالة عامة. فهى تُبنَى اجتماعيًا وتتجسد فى إطار مجموعة خاصة من الظروف الاقتصادية والمادية تتداخل وتتفاعل مع توقعات وقيم مرتبطة بالدور ولها نفس القدر من الخصوصية(٥٣). إن الحديث عن الأمومى فى غياب الخصوصية التاريخية والاجتماعية شىء بلا معنى. من جهة أخرى، توحى كتابات النساء السوداوات والبيضاوات بأن الفقر قد يشكل قصصًا متشابهة لهوية النساء التى تتخطى الحدود العرقية. والفقرات المقتبسة تشير بوضوح إلى الصعوبة القصوى التى تواجه فتاة الطبقة العاملة فى التعرف على ذات يمكن قبولها. فهى تعيش التناقض الأليم بين معرفة نفسها كعبء غير مرغوب فيه وترى فى مرآة هذا الألم ذاتها المستقبلية كذات محملة بالأعباء، وكأم لا ترغب فى الأمومة. وفى إحدى الدراسات النقدية القليلة التى تناولت امرأة الطبقة العاملة كذات، تتذكر كارولين ستيدمان Carolyn Steedman أمها وهى تكرر القول "لا تنجبى أطفالا أبدا يا عزيزتى ... إنهم يدمرون حياتك"(٥٤). إن قصة أمها، كالقصص التى قصتها هى على بناتها، كانت روايات عن عدم التحقق، عن الأميرة التى لم تعثر أبدا على أمير ولا على مملكة. "لقد كانت قصصًا مصممة كى ترينى انعدام العدل المرعب فى الأشياء، الثقافة السرية للتوق إلى ما لن تحصل عليه الواحدة منا أبدا"(٥٥). وقد كانت الهوية المقلقلة، المنعزلة، القائمة على أساس استهلاكى التى بَنَتها أمها لنفسها محاولة للرد على هذا التوق. وتلمح ستيدمان إلى أن هذا قد يكون الرواية الخفية للكثيرات من نساء الطبقة العاملة: "إن وجوه النساء المصطفات فى الطوابير تعبر عن رغبات لم تتحقق؛ لو نظرنا، لوجدنا الكثيرات من النساء اللاتى أصبن بالجنون بهذه الطريقة، كما حدث لأمى"(٥٦) .

إنى مغرمة بالتوازيات الموجودة بين قصة أم ستيدمان والرواية الخيالية عن بيكولا بريدلاف Pecola Breedlove وأمها فى رواية تونى موريسون "أكثر العيون زرقة"

The Bluest Eye . بيكولا ترفضها أمها لحساب الابنة الصغيرة الشقراء لمخدومتها البيضاء، فتحلم بيكولا بتحول شبيه بما يحدث فى القصص الخرافية يجعلها جميلة ومحبوبة. وتصلى ضارعة من أجل الحصول على عينين زرقاوين تشبهان عينى شيرلى تيمبل. وتفشل القصص الخرافية أيضا مع بيكولا. وما كانت فى حاجة لاكتشافه هو أن "الأسود جميل"، وليست العيون الزرقاء هى الجميلة؛ حث ذاتى يصير ممكنا عن طريق هوية سياسية مبنية. لكن أى رواية هى المتاحة لبناء صورة ذات إيجابية "ليست دميمة" للنساء التواقات التى أشارت إليهن ستيدمان: النساء اللاتى يطاردهن الفقر، النساء المنفيات من قصة خرافية استهلاكية لم يحدث أبدا أن تجلت صورهن فيها؟ ربما ما عدا أن يشعرن بأنهن لسن دميمات لأنهن لسن سوداوات؟ يوحى هذا الوضع بالاحتياج لما تسميه سبيفاك الإحساس بالهوية الاستراتيجية عندما "يخدم مصلحة سياسية مرئية على نحو دقيق". كيف يمكن إنتاج القصص التى يمكن أن تبنى مثل هذه الهوية؟ هل من الضرورى وجود نوع من الإحساس بـ "أنا"، حتى ولو على نحو استراتيجى (ربما يكون الأفضل عندما تعرف كاستراتيجية، كخيال روائى) لادعاء امتلاك صوت إطلاقا؟ تكتب جانيت وينترسون: "عندما تجدين صوتك، يمكن أن يسمعك الآخرون"، لكنها تسجل أيضاً الأثر الإيجابى لطفولتها الإنجيلية: "لقد انتميت للرب وقد اصطفانى، ولأن الرب كان يقوينى، كان بإمكانى أن أفعل أى شيء"(٥٧). وهذا يقدم تباينا شديدا مع هؤلاء البنات المنتميات للطبقة العاملة، واللاتى يعين أنفسهن على أنهن لسن إلا عبئا على أمهاتهن.

إن قصصهن هامة، حتى ولو بسبب أن غيابهن يشوه الطريقة التى نفسر بها بقية الروايات. إن قضية الهوية تحتل موقع القلب من شبكة من الجدالات النسوية العاجلة. نحن نحتاج إلى نظرية يمكن أن تقدم لنا تصوراً عن إمكانية الحصول على القوة السياسية وعن إنتاج الصوت، عن النصوص. يبدو أن الاستراتيجية النظرية هى أكثر طريقة واعدة لفهم هذا. والاستراتيجية النظرية هى عملية سرد روائى ذات استجابة لمتطلبات خاصة: تاريخية، وثقافية، وجنسية. وقد تكون الطريقة الأخرى لرؤية هذا هى أن يُرَى كرواية خيالية ضرورية، مثلما يحدث عندما تأخذ شخصيات روايات آنجيلا

كارتر على عاتقهن القيام بدور الأمهات الضرورى، لكنهن يمارسن تلك الهوية بحب وا ع دائما بالخيال الروائى على نحو كوميدى. والكتابة كما هو عهدنا بها دائما، تسبق النظرية. والكثير من الأعمال الحالية التى تكتبها نساء تنتقل باستمرار عبر حدود السيرة الذاتية، والواقعية، والتجريبية، والقوالب التقليدية السابقة للحكايات الخرافية والأناشيد. تكتب وينترسون: "البرتقال رواية تجريبية، فاهتماماتها مضادة للخط المستقيم. إنها تقدم بنية روائية مركبة متنكرة فى شكل بنية بسيطة، وهى تستخدم كمًا كبيرًا من الحصيلة اللغوية وتركيبا مستقيما ساحرًا للجمل ... هل البرتقال رواية سيرة ذاتية؟ لا إطلاقا، ونعم بالطبع"(٥٨) .

إنى لا أقترح أن نعلى من قيمة أنواع النصوص التى تبدو قادرة على المزج بين التجديد والتقاليد، وبذلك تتجاوز التعارض العقيم بين الكتابة الواقعية والطليعية بحيث نرفعها فوق جميع ما عداها. فهذا لن يكون إلا بناء لتراتب هرمى جمالى آخر. لابد أن تهدف خبرات القراءة إلى الاستجابة بكفاءة للأشكال المتعددة للكتابة التى تمكِّن النساء. ومن الواضح أن مسالة القيمة الأدبية تظل مجالا كبيرًا آخر من مجالات التحدى التى تواجه الناقدات الأدبيات النسويات . وقد كانت دائما مشغولة على نحو وثيق بسياسات الهوية. لقد بدأ النقد النسوى بالمطالبة بوضع المزيد من النصوص التى ألفتها نساء فى التراث الأدبى، وبمقاومة إساءة تمثيل النساء فى النصوص التى يؤلفها ذكور؛ وقد أصرت النساء السحاقيات، والآفرو-أمريكيات، وما بعد الكولونياليات بدورهن على أن يُمَثَّلن فى التراث الأدبى. لكن قد يبدو الاستمرار فى طرح مثل هذه المطالب بعبارات التمثيل المتساوى أمرا لا يفى بالغرض. فكتابات النساء أفضل كثيرا من هذا؛ فالمطلوب إدخالها فى التراث لأنها شديدة القوة، والابتكار، والكمال بحيث لا يصح أن تظل خارجه. وهذا لا يعنى الارتداد إلى الادعاءات الخادعة بوجود سمات أدبية جمالية خالصة. فالأحكام تصدر دائما من مواقع أيديولوجية، لكن الاعتراف بهذا لا يعنى محو فهمنا واحتياجنا لتقييم الأعمال الأدبية. ليست جميع كتابات النساء على نفس الدرجة من الجودة، رغم أنها تكون دائما مدهشة. ما الذى أعنيه بـ "الجودة"؟ لا يوجد لدىّ أى إجابة سهلة أو متاحة حاليًا، لكن هذا لا يعنى أن الناقدات

النسويات يجب أن يراوغن فى هذه القضية. يمكننا أن نبدأ فى التفكير فى هذا، الآن، من موقع القوة – من موقع كتابة النساء. إن النقد النسوى يميل بفطرته إلى محاكمة ذاته، بكل معنى الكلمة – من حسن الحظ – لأن جدالاته تتمخض عن ظهور الحركة التالية إلى الأمام. إن كتابات النساء – الأدبية والنقدية – سجل جدلى للإنجازات التى أنتجها النضال من أجل التغلب على العقبات.

## ملخص لأهم النقاط

١- النقد النسوى يستجوب نفسه، وبالتالى يجدد نفسه. والجدالات الحالية (التى أثيرت بسبب انتشار نظرية ما بعد البنيوية منذ ثمانينات القرن العشرين) حول تكوين التراث الأدبى، ومعضلة الهوية وسياسات القوالب التجريبية مقابل الواقعية عبرت عنها النساء السحاقيات، والسوداوات، والمنتميات للطبقة العاملة على نحو عاجل.

٢- بدأ النقد النسوى السحاقى بالاحتياج إلى إعلان هوية سحاقية إيجابية لمقاومة ما هو سائد من ربط السحاق بالخطيئة والمرض. وقد تم بناء تراث أدبى سحاقى لتعزيز هذا التراث الإيجابى غير الرسمى. وقد دعت الكتابات السحاقية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سبعينات القرن العشرين إلى نزعة انفصالية جوهرية راديكالية تقوم على أساس "مُتَصَل سحاقى" مدرك فى جميع خبرات النساء.

٣- بحلول منتصف ثمانينات القرن العشرين فككت النظرية ما بعد البنيوية وجهة النظر الجوهرية عن الذات، وأدت إلى إثارة معضلة الهوية بالنسبة للناقدات السحاقيات: كيف يمكن الحفاظ على دوام تراث أدبى كجزء من جدول العمل السياسى لمقاومة رهاب الجنسية المثلية إذا كانت الهوية تدرك على أنها تعددية وغير محددة؟

٤- يبدو أن بعض الكتابات الإبداعية السحاقية تتغلب على تلك المشكلة بالمزج بين التقنيتين الواقعية والتجريبية لبناء "شخصيات" سحاقية إيجابية ليتعاطف معها القارئ / القارئة وجدانيا . بينما يشرن فى نفس الوقت إلى طابعها الخيالى الروائى.

٥- تعانى الكاتبات السوداوات من القهر المزدوج الناتج عن انتمائهن العرقى ونوعهن الاجتماعى؛ وحركة الوعى الأسود التى قامت فى سبعينات القرن العشرين

كانت غالبًا شوفينية من حيث احتفائها بالرجولة السوداء ، ومنذ ثمانينات القرن العشرين أنشأت الكاتبات السوداوات تراثهن الأدبى الخاص، وهن أكثر ترددًا من الرجال السود فى اعتناق تفكيك السواد كمصدر للهوية.

٦- كاتبات "العالم الثالث" واقعات هن أيضا فى فخ القهر المزدوج بسبب انتمائهن العرقي ونوعهن الاجتماعى. وقد أعطت حركات النضال من أجل التحرر الوطنى مكانا هاما للأدب باعتباره وسيلة لإعادة بناء هوية قومية معارضة للصور الإمبريالية المهينة.

٧- لكن الكثير من هذه الكتابات الأدبية تمثل النساء بطريقة نمطية جدا. والنظريات القومية تستخدم استعارات مثالية لـ "الأرض الأم" و"اللغة الأم" لكن هذا يضفى طابعًا أسطوريا على النساء، بينما النساء مهمشات من حياة الأمة الفعلية.

٨- نساء "العالم الثالث" المعارضات يمكن أن يتهمن بأنهن "مقلدات للغرب"، من ثم يجب على كاتبات "العالم الثالث" أن يفككن صورة الأنوثة الجوهرية القومية بينما هن يبنين هوية قومية إيجابية للنساء. لعمل هذا فإنهن أيضا يكتبن على خط تقاطع الواقعية مع التجريبية ، ويعدن إلى التراث الشفاهى.

٩- حررت الماركسية ما بعد البنيوية الفرنسية النقد الأدبى الماركسى من ارتباطه بالواقعية. وتحول الانتباه من المحددات الاقتصادية والمادية للهوية الطبقية إلى أهمية الأيديولوجية واللغة (الخطاب) فى بناء الذوات.

١٠- يمكن قراءة النصوص الأدبية "وفقا للأعراض التى تظهر عليها" لكشف الأيديولوجية التى أنتجتها. إن مركزية نظرية التحليل النفسى فى هذا النهج قد جعلته نهجًا مفيدا لتطوير نقد نسوى ماركسى ذى توجه نحو النوع الاجتماعى.

١١- لكن لا يوجد اعتراف بمشكلة الهوية الكائنة فى احتياج نساء الطبقة العاملة إلى بناء "ذات". إن تراث الطبقة العاملة هو قصة تعتبر الهوية الجمعية ذكورية. وعلى عكس الكاتبات السوداوات ، يبدو أن نساء الطبقة العاملة فى بريطانيا نادرًا ما يجدن صوتا أدبيا معبرًا عنهن.

١٢- إن الحاجة لبناء نظرية "استراتيجية" للهوية تظل قضية هامة على جدول أعمال النسويات. ويتعلق بهذا الحاجة إلى جماليات نسوية يمكن أن تعترف على نحو وافٍ بكل أشكال كتابات النساء التي تؤدى إلى تمكينهن.

## اقتراحات بمزيد من القراءات

### النقد السحاقى

Bonnie Zimmerman, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist criticism, pp. 200 - 24.
Bonnie Zimmerman, "Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", in Munt ed., New Lesbian Criticism, pp. 1 - 15.
Barbara Smith, "The Truth That Never Hurts: Black Lesbian Fiction in the 1980s", in Warhol and Herndl eds., Feminisms, pp. 690 - 712

### النقد الأسود وما بعد الكولونيالى

Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 168 - 85
Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., Speaking of Gender, pp. 56 - 70
Alice Walker, In Search of Our Mothers' Garden, esp. pp. 231 - 331
Gayatri Chakravorty spivak, "French Feminism in an Internatoinal Frame", in In Other Worlds, pp. 134 - 53

و قد أعيد طبع هذه المقالة فى:

Belsey and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 175 - 95 , and Mary Eagleton ed., Feminist Literary Criticism, pp. 83 - 109

هذه المقالة ليست سهلة لكنها كانت مؤثرة، كما يتضح من كثرة إعادة طبعها.

Judith Newton and Deborah Rosenfelt,"Introductoin: Toward a Material Feminist Criticism", in Newton and Rosenfelt eds., Feminist Criticism and Social Change, pp. xv-xxxix.

Sara Mills et al., Feminist Readings/Feminists Reading, pp. 187-226 هذا الكتاب يقدم قراءة نسوية للماركسية.

# هوامش

(١) لقد نشب هذا الجدال داخل الماركسية الأوروبية. وقد نقد الموقف السوفييتى الرسمى، كما مارسه ودعا إليه الناقد الماركسى البارز جورج لوكاتش، الكتابة الحداثية التجريبية التى أنتجت فى بدايات القرن العشرين بصفتها ذاتية وفردية. تطلب الفن السوفييتى القوالب الواقعية التى مثلت الأفراد فى علاقتهم بالعالم الاجتماعى. ووجهة النظر المقابلة جادل فيها تيودور أدورونو الذى زعم أن الفن الحداثى كان أكثر تقدمية، لأنه تحدى المفاهيم التقليدية على نحو جذرى. للاطلاع على أهم التعبيرات عن هذا الجدال انظرى/انظر:

Robert Taylor, ed, Aesthetics and Politics

(٢) Steedman, Landscapes for a Good Woman, p. 5.

(٣) كتاب Rule, Lesbian Images, pp. 791-902 يقدم عرضا للخطوط العريضة لتاريخ هذا الموضوع. انظرى/انظر أيضا Kate Adams, Making the World Safe for the Missionary Position: Images of the Lesbian in the Post-War II America", in Jay and Glasgow eds., Lesbian Texts and Contexts, pp. 255 - 74

(٤) Rule, Lesbian Images, p. 3.

(٥) Faderman, Surpassing the Love of Men, p. 48.

(٦) المرجع السابق ص ١٤٢.

(٧) للاطلاع على تقرير شخصى لانفصالية سبعينات القرن العشرين انظرى/انظر Sonya Andermahr, "The Politics of Separatism and Lesbian Utopian Fiction", in Munt ed., New Lesbian Criticism, pp.133 - 52

(٨) Rich, Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Signs, reprinted in Snitow, Stansell and Thompson eds., Power of Desire, pp. 212-241.

(٩) Rich, The Fact of a Doorframe, p. 264

(١٠) Witting, The Straight Mind and Other Essays,. P.59

(١١) المرجع السابق ص ٦.

(١٢) المرجع السابق ص ٦٠ . يمكنكم تذكر الاقتباس الذى أخذته من روبرت لويل فى الفصل الثانى، الذى يرسم شعر سيلفيا بلاث بتلك الطريقة إلى حد بعيد، مما يخفى أنه أنتج عن طريق عمل. والنقاد الذكور يفكرون نموذجيا فى كتابات النساء على أنها أمر لا ينفصل عن الجسد الأنثوى.

(١٣) انظرى/انظر مناقشة ويتيج لهذا الموضوع فى The Straight Mind and other Essays, pp. 76 - 89

(١٤) المرجع السابق ص ٢٠ .

(١٥) المرجع السابق ص ٤٦ .

(١٦) للاطلاع على نقاش أكثر تفصيلا لهذا الموضوع انظرى/انظر Diana Fuss, "Monique Wittig's Anti-essentialist Materialism", in Essentially Speaking, pp.

(١٧) Reina Lewis, The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke", in Munt ed., New Lesbian Criticism, p. 19.

(١٨) Bonnie Zimmerman,"Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", ibid., p. 2.

و قد أعيد طباعة المقالة المبكرة لزيمرمان، What Has Never Been: An Overview of Lesbian Criticism"

وهى واحدة من الكتابات المؤسسة للنقد السحاقى فى Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 200-224.

(١٩) Zimmerman, Lesbians Like This and That", p. 8.

(٢٠) المرجع السابق ص ٩.

(٢١) انظرى/انظر مثلا Caroline Rooney, "Dangerous Knowledge", in Nasta ed., Motherlands, pp. 101-103; Gayatri Chakravorty Spivak, In Other Worlds, p.103.

(٢٢) المرجع السابق ص ١٣٥ .

(٢٣) للاطلاع على تقرير عن علاقة هذا التاريخ بالنقد النسوى الأسود انظرى/انظر Valerie Smith, "Gender and Afro-American Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., Speaking of Gender, pp. 56-70.

(٢٤) Barbara Smith, "Towards a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, p. 168.

(٢٥) للاطلاع على تقرير موجز عن تلك التطورات انظرى/انظر Wall, Introduction: "Taking Positions and Changing Words". In Wall ed., Changing our Own Words, pp. 1-15.

وأنظرى/أنظر أيضا Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism".

(٢٦) للاطلاع على تعبير عن تلك التحفظات انظرى/انظر Barbara Christian, "But What Do We Think We Are Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History", in Wall ed., Changing our Own Words, pp. 58-74.

(٢٧) Morrison, "Living Memory", City Limits (31 March - 7 April 1988) p. 11.

(٢٨) Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundatoin", in Walder ed., Literature in the Modern World, p. 327.

(٢٩) المرجع السابق ص ٣٣٠ .

(٣٠) أكثر نصوص هذين الكاتبين تأثيراً هى : Fanon, Black Skin, White Masks; and The Wretched of the Earth, Said, Orientalism.

للاطلاع على نقد نسوى لأعمالهما باعتبارها كتابات "مذكرة" انظرى/انظر Jane Miller, Seductions, pp. 108-135.

(٣١) Aidoo, our Sister Killjoy, p.

(٣٢) أدين هنا لقراءة كارولين رونى لتلك الرواية:

Caroline Rooney, Dangerous Knowledge' and the Poetics of Survival: A Reading of Our Sister Killjoy and A Question of Power", in Nasta ed., Motherlands, pp. 99-126.

(٣٣) Boehmer, Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fictoin of Flora Nwapa", ibid., p. 7.

(٣٤) Mahasweta Devi, Draupardi", in Spivak, In Other Worlds, p. 194.

(٣٥) المرجع السابق ص ١٩٥ .

(٣٦) المرجع السابق ص ١٩٦ .

(٣٧) المرجع السابق ص ٢٠٥ .

(٣٨) المرجع السابق ص ١٧٩ .

(٣٩) انظرى/انظر الملحوظة رقم ١ فى هذا الهامش. وللاطلاع على تقرير مفيد عن النقد الأدبى الماركسى انظرى/انظر Terry Eaglton, Marxism and Literary Criticism

(٤٠) كتاب Coward, Patriarchal Precedents, pp. 163-187 يقدم تصوراً لـ "مسألة المرأة" فى الماركسية المبكرة. انظرى/انظر أيضا Heidi Hartman, The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism", in Sargent ed., The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism, pp. 1-41.

(٤١) Althusser, Ideology and ideological State Apparatuses" in Essays on Ideology

وأكثر الشروح الإيضاحية إثارة لفكرة ألتوسير عن "الحث بالإلحاح "interpellation يوجد فى Williamson, Decoding Advertisements, pp. 40-70 كما يقدم Belsey, Critical Practice, pp. 56-84 شرحاً مفيداً لتلك الفكرة.

(٤٢) Macherey, A Theory of Literary Production . كما أن Belsey, Critical Practice, pp. 42-301 يقدم مدخلا لقراءة ماشيرى .

(٤٣) تقدم كورا كابلان Cora Caplan، وهى إحدى عضوات الجماعة، تقريرًا عن الإثارة الناتجة عن التعرف على النظرية الفرنسية للمرة الأولى فى The Feminist Politics of Literary Theory", in Sea Changes, pp. 66-75 . كما أعيدت طباعة نسخة من مقال مارى جاكوباس عن Villette لحساب الجماعة فى Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, pp. 42-60

(٤٤) Barrett, Ideology and the Cultural Production of Gender", reprinted in Newton and Rosenfelt eds., Feminist Criticism and Social Change, p. 72.

هذا المقال مقتبس من كتاب باريت Women's Oppression Today، وهو يعطى تصورًا بليغًا محكما عن أفكارها الرئيسية.

(٤٥) المرجع السابق.

(٤٦) Newoton and Rosenfelt, Introduction" ibid., pp. xvi-xvii . توسع نيوتون هذا الجدال وتقدم مثالا طيبًا عن نهجها التاريخى الخاص فى Making and Remaking- History: Another Look at Patriarchy", in Benstock, Feminist Issues in Literary Scholarship, pp. 124-140.

(٤٧) Grewal et al., eds., Charting the Journey, p. 99.

(٤٨) المرجع السابق.

(٤٩) للاطلاع على نقاش حول ذلك الموضوع انظرى/انظر Jane Miller, Seductoins, pp. 38-69

(٥٠) Dayous, Her People, pp. 6, 9.

(٥١) Winterson, Oranges are not the Only Fruit, pp. 3-4.

(٥٢) Morrison, The Bluest Eye, p. 15.

(٥٣) هناك تمثيل أخر للأم المنتمية للطبقة العاملة فى Olsen, "I Stand Here Ironing", in Tell Me a Riddle and Yonnandio, pp.13-25.

(٥٤) Steedman, Landscape for a Good Woman, p. 17.

(٥٥) المرجع السابق ص ٨.

(٥٦) المرجع السابق ص ٢٢.

(٥٧) حوار فى جريدة الجارديان (عدد ٦٢ أغسطس ٢٩٩١) ص ٩٢.

(٥٨) Winterson, Oranges are not the Only Fruit. p. xiv.

## ثبت بالمصطلحات

## (مرتبة حسب الأبجدية العربية)

**الأبوية :patriarchy**

نظام اجتماعى تعطى فيه امتيازات لمصالح وقوة الذكور ويتم فيه إخضاع النساء لسلطة الذكور.

**إجمالى :totalizing**

يستخدم هذا المصطلح فى الخطاب النظرى الحالى للإيحاء بفرض وحدة مفاهيمية و كمال يتجاهل أو لا يسمح بالوجود الفعلى للتنوع وعدم الكمال. من ثم يمكن أن يعمل مصطلح مثل "نضال المرأة" بطريقة إجمالية لطمس الأشكال الكثيرة المتنوعة الخاصة بالنشاط السياسى للنساء. انظرى/انظر أيضا إغلاق.

**الإزاحة :displacement**

انظرى/انظر التكثيف

**ازدواجية الميول الجنسية :bisexuality**

هذا المصطلح مأخوذ من نظرية فرويد عن الحالة الجنسية للرضع . فى المرحلة الأولى ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة لا تتمايز الحالة الجنسية للرضع من الإناث

والذكور؛ فهى تجمع بين الإيجابية والسلبية ولا تقتصر على أى منطقة بعينها من الجسم.

### الإغلاق closure:

يدل هذا المصطلح على حل المشكلات، و مناطق الغموض، و الشكوك من أجل إنتاج حس بمعنى معروف يمكن فهمه للنص، و الشخصيات، و الكلمات. انظرى/انظر أيضا الإجمالية totalizing والمعنى الأحادى unitary meaning.

### الأم ما قبل الأوديبية pre-Oedipal mother:

الإدراك التخيلى للأم كما يبنيه الطفل قبل حدوث الأزمة الأوديبية، ومن ثم قبل دخوله فى النظام الاجتماعى للمعنى – النظام الرمزى– والأم ما قبل الأوديبية ليست لها علاقة كبيرة بالأم الحقيقية.

### الأيديولوجية ideology:

نسق للمعنى يعتنقه الإنسان عن وعى، أو الإدراك الطبيعى للذات و العالم الذى يبنى مع دخول الفرد فى إطار النظام الاجتماعى. و هذا المعنى الأوسع المحدد للأيديولوجية يربط بأعمال لويس ألتوسير. انظرى/انظر أيضا الحث (الإلحاح).

### تخيلى Imaginary:

مصطلح استخدمه لاكان للإشارة إلى المرحلة الأولى ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة، التى تبنى فيها علاقة الطفل بالواقع بواسطة الخيال و الرغبات النرجسية.

**التراث الأدبى :Canon**

مجموعة النصوص التى يدرك المثقفون أنها نصوص بارزة تستحق التقدير بسبب سماتها الجمالية و انتساب "الحقيقة" لها. و يشير المصطلح على المستوى الكنسى إلى الأعمال التى تُقبَل باعتبار أن لها سلطة دينية.

**التغاير :heterogeneity**

انظرى/انظر المعنى الأحادى

**التفكيك :deconstruction**

مصطلح يرتبط بأعمال جاك دريدا. تسعى القراءة التفكيكية إلى "فك" منطق التراتبيات الهرمية الثنائية ، وكشف غموض عمل مركزية الكلمة فى النصوص. وهذا معناه الاعتقاد بأن "المعنى" و "الحقيقة" لا يضمنهما إلا وجودهما العالمى خارج الكلمات نفسها، إما كشعور للمؤلف، أو كشعور للفرد، أو كإله. انظرى/انظر أيضا المؤلف .author

**التكثيف و الإزاحة :condensation and displacement**

مصطلحان استخدمهما فرويد فى عمله عن الأحلام ليصف عمليات اللاشعور. العلامة المفردة (كلمة، صوت، صورة ... الخ) تكثف فى ذاتها مجموعة كاملة من المشاعر و المعانى المحرمة على مستوى الشعور؛ و الرغبات المكبوتة تخترق سلسلة من العلامات المتداعية كإزاحة لدافع يتم رفض تحقيقه فى الواقع الاجتماعى. انظرى/انظر أيضا الرغبة .desire

### تناص :intertexuality

مصطلح أنتجته جوليا كريستيفا ليحل محل مصطلح "النزعة الحوارية" (الذى استخدمه ميخائيل باختين)، ويحتفظ إلى حد بعيد بنفس معنى هذا المصطلح الأخير. يشير المصطلحان إلى اللقاء التفاعلى (الحوار) بين نظامين أو أكثر من نظم المعنى أو "النصوص" فى إطار كلمة، أو نطق، أو نص واحد، يبدو متفرداً (غير مرتبط بغيره) ظاهرياً. و يوجد داخل النص "نص" اللاشعور بالإضافة إلى المعنى الشعورى الذى يقصده الكاتب/الكاتبة، كما تظل الاستخدامات "النصوص" السابقة نشطة فعالة فى إطار استخدام الكاتب/الكاتبة لها - من ثم تكون جميع الكتابات و المنطوقات تفاعلا حواريا متبادلا بين عدة أصوات، أى تناص.

### ثنائيات متعارضة :binary opposition

مصطلحان يعتبران مضادان لبعضهما البعض بشكل مباشر، مثل فاتح/داكن، ثقافة/طبيعة، خير/شر. و هذه الثنائيات المتعارضة تبنى نظامنا المفاهيمى إلى حد بعيد، و عادة ما يكون لأحد المصطلحين مرتبة تعلو على مرتبة المصطلح الثانى. لكن الخبرة التفكيكية ترينا أن المصطلح "الأعلى مرتبة" يعتمد على المصطلح "الأقل مرتبة" فى الحصول على معناه ، والعكس بالعكس (انظرى/انظر التفكيك .deconstruction

### جماليات :aethetics

هى دراسة تنظيم و تقنيات و ممارسة أشكال الأعمال الأدبية

### الجوهرية :essentialism

الاعتقاد بأن الصفات موروثة فطريا و مميزة للشىء الذى يتصف بها، مثل وجود صفات معينة عامة تميز جميع النساء. و غالبا ما يعتقد أن تلك الصفات مشتقة من

بيولوجيا الأنثى ، وهى من ثم حتمية ، ويشار إلى هذا الاعتقاد أيضا باسم الحتمية البيولوجية.

**الحتمية :determinism**

انظرى/انظر الجوهرية

**الحتمية البيولوجية :biological determinism**

انظرى/انظر الجوهرية .essentialism

**حث (إلحاح) :interpellation**

مصطلح استخدمه لويس ألتوسير ليصف الطريقة التى تستخدمها اللغة لـ "تنادينا" للدخول فى هوية أثناء تعرفنا على Bن لنا نفسا فى نسق المعنى الخاص باللغة، و اتخاذنا لموقعنا المتوقع منا اتخاذه فى بنية هذا النسق. هذا الفكر يتحدى على نحو راديكالى مفهوم الفرد ككائن مستقل، متماسك، ذى هوية موحدة، مؤلف قصدى لكلماته/كلماتها، و أفكاره/أفكارها، و أفعاله/أفعالها و صاحب/صاحبة سلطة على تلك الكلمات والأفكار والأفعال. و للإيحاء بإخضاع الفرد لأثر عملية الحث المُلِح التى تنتج الهوية الاجتماعية، يستخدم مصطلح "الذات المتأثرة "subject للدلالة على "الفرد".

**الحداثة :Modernism**

يشير هذا المصطلح عادة للأعمال، و الخبرات، و الاتجاهات الفنية و الثقافية التى ظهرت فى العقدين أو الثلاثة عقود الأولى من القرن العشرين. و قد أعلن الحداثيون

الطبيعة التجديدية لأعمالهم ، كما أعلنوا هجومهم على الأشكال، و القيم، و المفاهيم التقليدية.

**الخبرة الخطابية discursive practice:**

انظرى/انظر الخطاب

**الخطاب discourse:**

مصطلح يرتبط غالبا باعمال ميشيل فوكو الذى يربطه بعمل القوة. و هو يدل على استخدام للغة فى موضع تاريخى و اجتماعى -خبرة خطابية- تحافظ على دوام الحصيلة اللغوية، و الافتراضات، و القيم، و المصالح المشتركة، مثلا الخطاب الطبى، خطاب المراهقين، الخبرة الخطابية لمعلمى اللغة الإنجليزية.

**دلالى semiotic:**

مصطلح تستخدمه جوليا كريستيفا لتشير إلى التنظيم الأول للواقع، السابق على اللغة اللفظية لكنه اجتماعى بالفعل، و الذى يوجد فى أولى فترات المرحلة ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة. هكذا يتأسس التنظيم الدلالى أو "النزعة التنظيمية" على أساس علاقة الطفل بالأم، و يتميز بسيادة الأنماط الإيقاعية و الدوافع الجنسية الشهوية الحيوية (الليبيدية)، و يتأثر باللمس و الصوت بقدر ما يتأثر بالإبصار.

**ذات متأثرة subject:**

انظرى/انظر حث (إلحاح)

### الذات المتأثرة للكاتب/الكاتبة :writing subject

انظرى/انظر مؤلف

### الرغبة :desire

مصطلح يرتبط بنظرية التحليل النفسى، خاصة نظرية جاك لاكان. يجب على الطفل حتى يتمكن من دخول النظام الاجتماعى ككائن اجتماعى أن ينفصل عن وحدته المشتركة الموسعة مع الأم ما قبل الأوديبية. هكذا تبنى الهوية الذاتية على أساس نقص الجسد الأمومى. هذا النقص ينتج رغبة لا شعورية لا تتمكن أبدا من استعادة الوفرة الأمومية، و هى تزيح نفسها إلى سلسلة من المعانى الاجتماعية التى لا يمكن أن تشبعها. والرغبة تتعارض مع "العوز" و "الحاجة" اللذين يكون لهما موضوع خاص يمكن طلبه، لكن الرغبة لا يمكن تسميتها (لا يمكن تسمية الشىء المرغوب) حيث إنها تنشأ فى إطار فقد سابق على اكتساب اللغة.

### فرد :individual

انظرى/انظر الحث (الإلحاح)

### قانون الأب :Law of the father

مصطلح استخدمه جاك لاكان للإشارة إلى النظام القضيبى الذى يبنى اللغة. فى مرحلة الأزمة الأوديبية يرغم الطفل/الطفلة على الانفصال عن الأم و الدخول فى النظام الاجتماعى - أى اللغة - من خلال الخوف من الإخصاء. وهكذا، فالسلطة القضيبية هى التى تفرض و تحدد النظام الثقافى: النظام الرمزى.

## الكتابة المؤنثة :écriture féminine

عبارة فرنسية تعنى حرفيًا "الكتابة المؤنثة"، وفقا لدعوة بعض النسويات الفرنسيات. تفهم هذه الكلمة على أنها تعنى الكتابة التى تظل على صلة بالطاقة الحيوية الجنسية الشهوية (الليبيدية) المؤنثة، و هى من ثم تتعارض مع النظام الاجتماعى للمعنى (النظام الرمزى) من حيث كونه نظاما قضيبيا كابتا. انظرى/انظر أيضا مركزية القضيب.

## اللسانيات البنيوية :structural linguistics

نشأت فى أعمال فرديناند دى سوسير فى بدايات القرن العشرين. الفكرة المركزية فيها هى أن اللغة لا تشتق معانيها من علاقتها بالواقع بل من العلاقات الداخلية الفارقة بين الكلمات: فاللغة "بنية من الفوارق". و توفر التعارضات الثنائية إيضاحًا لعملية إنتاج المعنى عن طريق الفروق؛ فمثلا "قصير" لا يكتسب معنى إلا فى تعارضه مع "طويل".

## الماركسية :Marxism

فلسفة مادية تقوم على أعمال كارل ماركس، و تصر على أولوية الظروف الاقتصادية و المادية فى تحديد بنى الحياة الاجتماعية و الفردية. و قد اكتسبت الأيديولوجية حديثا مزيدا من الأهمية فى النظرية الماركسية بفضل أفكار أنطونيو جرامشى و لويس ألتوسير. انظرى/انظر أيضا الحث (الإلحاح).

## محورية الكلمة :logocentricism

انظرى/انظر التفكيك

### مركب أوديب :Oedipal complex

مصطلح فرويدى يستخدم لوصف العملية التى تنتج حالة جنسية مذكرة و مؤنثة "طبيعية". تحدث للطفل الذكر أزمة بسبب خوفه من الإخصاء؛ و تُحَل الأزمة عندما يكبت رغبته المحرمة فى أمه و يتعلم التماهى مع الأب كمصدر للسلطة و القوة. أما الطفلة الأنثى فـ "تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها ثم تحل أزمتها بالتحول إلى حب أبيها، وترغب فى الحصول على طفل بدلا من القضيب.

### مركزية القضيب :phallocentricism

مصطلح تستخدمه النسويات الفرنسيات بكثرة و يربطنه بمركزية الكلمة. تشير مركزية القضيب إلى المنطق الضمنى الموجود فى معظم الفكر الغربى و الذى يجعل من "الرجل" المعيار و يمحو وجود نوعين لصالح تفرد ذكرى عام.

### معنى أحادى :unitary meaning

الاعتقاد بأن الكلمات، و المعارف، وأشكال التمثيل يمكن تحديدها و تثبيتها فى معنى واحد متفرد يدرك غالبًا على أنه المعنى الذى يجيزه شعور قصدى. وتصر وجهات النظر التفككية الحديثة فى اللغة و نظريات اللاوعى الحديثة على تغاير خواص اللغة، أى على تعددية معانيها، و عدم ثباتها و تميزها بالنزعة الحوارية.

### معنى قصدى :intentional meaning

انظرى/انظر مؤلف

**مؤلف/مؤلفة: author**

حتى وقت قريب، كان هذا المصطلح يشير إلى الفرد الذى كتب العمل، أى الشخص الذى تمتلك أحكامه الجمالية و الذهنية سلطة على شكل و مضمون النص، ومن ثم معناه المقصود. و قد تحدى النقاد ما بعد البنيويين (خاصة رولان بارت وميشيل فوكو) هذا الفهم الأحادى الجانب للمؤلف، و هؤلاء النقاد يؤكدون على أن اللاشعور يؤدى إلى تعددية اللغة ، وإلى قيام المؤلف فى اللغة كنظام محدد للمعانى التى تبنى الواقع الاجتماعى. لهذا السبب يستخدم مصطلح الذات المتأثرة للكاتب/الكاتبة "writing subject" للإشارة إلى خضوع الكاتب/الكاتبة لنظام اللغة (تأثره/تأثرها به) وعدم امتلاكه/امتلاكها للسلطة على معنى النص الذى ينتجه/تنتجه. انظرى/انظر أيضا الحث (الإلحاح) .interpellation

**النرجسية: narcissisism**

هى الحالة الطبيعية أثناء المرحلة ما قبل الأوديبية المبكرة من حياة الرضيع/الرضيعة، حين يكون الطفل/الطفلة فى حالة تمحور تام حول الذات و حالة حب جنسى ذاتى، حيث لا يكون لديه/لديها إدراك لأى شىء عدا ذلك. و فى حالة البالغين/البالغات، يعوق هذا الإفراط فى حصر الشهوة الجنسية على الذات فهم المعنى التام للآخرين كأفراد لهم/لهن وجود حقيقى.

**النزعة الحوارية: dialogism**

انظرى/انظر التناص

**نظام رمزى: symbolic order**

نظام اللغة و الثقافة الذى يبنى معنى الهوية و الواقع لدينا.

**نقد النساء gynocriticism:**

مصطلح صكته إيلين شووالتر لتصف خبرة قراءة و دراسة النصوص التى كتبتها نساء.

**نقص lack:**

انظرى/انظر رغبة

**الواقعية realism:**

مصطلح يشير إلى تقاليد تمثيل فى الأدب و الفنون المرئية تسعى إلى بناء الوهم بأن العمل يقدم نسخة طبق الأصل من الواقع أو "انعكاس" لصورته. و الواقعية، عكس الأشكال الحداثية أو الطليعية، تسعى إلى إضفاء الصبغة الطبيعية على الفن أو طمس حالته كفن.

**وجهة النظر الروائية narrative point ofview:**

الموقع الذى يحكى منه السرد الروائى، الذى يؤثر بشدة فى الطريقة التى ندرك بها الشخصيات و الأحداث ونحكم عليها. و فى السرد الروائى الذى يستخدم ضمير المتكلم يستخدم القاص ضمير "أنا" و يكون شخصية من شخصيات الحدث الذى ترويه الرواية. و فى حالة استخدام ضمير الغائب يكون القاص خارج إطار السرد الروائى بالكامل، و يشير لكل الشخصيات باسمها أو باستخدام ضمير الغائب. و الراوى كلى المعرفة، توجد فى متناوله أفكار و مشاعر جميع شخصيات الرواية.

# المراجع

تحتوى هذه القائمة كل الأعمال التى أشير إليها فى الكتاب، و نصوصًا أخرى مختارة للقارئات/القراء اللاتى/الذين ترغبن/يرغبون فى متابعة مزيد من القراءة فى مجالات معينة. وتشمل قائمة الأعمال الأدبية أيضا بضعة اقتراحات إضافية للراغبات/الراغبين فى مزيد من القراءة. ومكان النشر هو لندن، ما لم يصرح بغير ذلك.

**This contains all the works referred to in the book and selective other texts for readers who wish to follow up more specific areas. The list of literary works also includes a few extra suggestions for further reading. Unless otherwise stated the place of publication is London.**

## Literary Works

### *Prose*


Aidoo, Ama Ata, *No Sweetness Here* [1970] (Longman, 1988).
—— *Our Sister Killjoy* [1977] (Longman, 1988).
—— *Changes* (Women's Press, 1991).
Angelou, Maya, *I Know Why the Caged Bird Sings* (Virago, 1984).
Austen, Jane, *Persuasion* [1818] (Oxford, Oxford University Press, revised edn, 1990).
Barker, Pat, *Union Street* (Virago, 1982).
—— *The Century's Daughter* (Virago, 1986).
—— *The Man Who Wasn't There* (Virago, 1989).
Barnes, Djuna, *Nightwood* [1936] (Faber, 1963).
Brontë, Charlotte, *Shirley* [1849] (Harmondsworth, Penguin, 1974).
Brown, Rita Mae, *Ruby Fruit Jungle* (Corgi, 1978).
Bruner, Charlotte H. (ed.), *African Women's Writing* (Heinemann, 1993).
Carswell, Catherine, *Open the Door!* [1920] (Virago, 1986).
Carter, Angela, *The Magic Toyshop* (Virago, 1981).
—— *The Passion of the New Eve* (Virago, 1982).
—— *The Bloody Chamber* [1979] (Harmondsworth, Penguin, 1981).
—— *Nights at the Circus* (Pan, 1985).
—— *Wise Children* (Vintage, 1991).

Chopin, Kate, *The Awakening* [1899] (Women's Press, 1978).
Cixous, Hélène, *Angst* [1977], tr. Jo Levy (John Calder, 1985).
—— *Promethea* [1983] tr. Betsy Wing (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
Dangarembga, Tsitsi, *Nervous Conditions* (Women's Press, 1988).
Dayus, Kathleen, *Her People* (Virago, 1982).
Desai, Anita, *Clear Light of Day* (Harmondsworth, Penguin, 1980).
—— *Games at Twilight* (Harmondsworth, Penguin, 1982).
—— *The Village by the Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1987).
Dickens, Charles, *Pickwick Papers* [1836] (Harmondsworth, Penguin, 1972).
—— *Great Expectations* [1860] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
Eliot, George, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* [1871] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
Gilman, Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper and Other Fiction* (Women's Press, 1981).
—— *Herland* [1915] (Women's Press, 1979).
Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness* [1928] (Virago, 1982).
Head, Bessie, *A Question of Power* (Heinemann, 1968).
—— *When Rain Clouds Gather* (Heinemann, 1968).
—— *Maru* (Heinemann, 1972).
Holmström, Lakshmi (ed.), *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women* (Virago, 1990).
Hurston, Zora Neale, *Their Eyes were Watching God* [1937] (Virago, 1986).
James, Henry, *The Portrait of a Lady* [1881] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
—— *What Maisie Knew* [1897] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
Jouve, Nicole Ward, *Shades of Grey*, tr. Jouve (Virago, 1981).
Kincaid, Jamaica, *Annie John* (Pan, 1985).
Kuzwayo, Ellen, *Call Me Woman: Autobiography* (Women's Press, 1985).
—— *Sit Down and Listen: Stories from South Africa* (Women's Press, 1990).
Lawrence, D. H., *The Ladybird* [1923] (Harmondsworth, Penguin, 1960).
Le Guin, Ursula, *Always Coming Home* (Grafton, 1988).
Lessing, Doris, *The Grass is Singing* [1950] (Grafton, 1980).
—— *The Golden Notebook* (Panther, 1973).
—— *Shikasta* (Granada, 1981).
—— *The Making of the Representative for Planet 8* (Granada, 1983).
—— *The Sentimental Agents in the Volyen Empire* (Granada, 1985).
Lorde, Audre, *Zami: A New Spelling of my Name* (Sheba Feminist Publishers, 1984).
Manguel, Alberto (ed.), *Other Fires: Stories from the Women of Latin America* (Pan, 1986).
Miller, Jill, *Happy as a Dead Cat* (Women's Press, 1983).
Morrison, Toni, *The Bluest Eye* [1970] (Grafton, 1981).

—— *Sula* [1974] (Grafton, 1982).
—— *Song of Solomon* [1978] (Grafton, 1980).
—— *Beloved* (Pan, 1987).
Mukherjee, Bharati, *The Middleman and Other Stories* (Virago, 1990).
—— *Jasmine* (Virago, 1990).
Namjoshi, Suniti, *The Conversations of Cow* (Women's Press, 1985).
Olsen, Tillie, *Tell me a Riddle and Yonnondio* [1960] (Virago, 1980).
Piercy, Marge, *Woman on the Edge of Time* (Women's Press, 1979).
Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1966).
El Saadawi, Nawal, *Woman at Point Zero*, tr. Sherif Hetata (Zed, 1983).
—— *The Fall of the Iman*, tr. Sherif Hetata (Minerva, 1989).
Smedley, Agnes, *Daughter of Earth* [1929] (Virago, 1977).
Thompson, Tierl (ed.), *Dear Girl: The Diaries and Letters of Two Workig Women 1897–1917* (Women's Press, 1987).
Walker, Alice, *The Colour Purple* (Women's Press, 1982).
—— *Meridian* (Women's Press, 1983).
—— *The Temple of my Familiar* (Women's Press, 1988).
Welty, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty* (Harmondsworth, Penguin, 1983).
—— *Delta Wedding* [1945] (Virago, 1982).
—— *The Optimist's Daughter* [1969] (Virago, 1984).
Winterson, Jeanette, *Oranges are not the Only Fruit* (Vintage, 1991).
—— *The Passion* (Harmondsworth, Penguin, 1988).
—— *Sexing the Cherry* (Vintage, 1990).
Wittig, Monique, *Les Guerilleres* [1969], tr. David Le Vay (Boston, Beacon, 1985).
—— *Across the Acheron* [1985], tr. David Le Vay with Margaret Crosland (Women's Press, 1989).
Wolf, Christa, *The Quest for Christa T* [1968], tr. Christopher Middleton (Virago, 1982).
—— *Cassandra: A Novel and Four Essays*, tr. Jan van Heurck (Virago, 1984).
Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* [1927] (Harmondsworth, Penguin, 1964).

### *Poetry*

Akhmatova, Anna, *Selected Poems*, tr. Richard McKane (Harmondsworth, Penguin, 1969).
Angelou, Maya, *And Still I Rise* (Virago, 1986).
Chaucer, Geoffrey, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, second edn (Oxford, Oxford University Press, 1968).
Barrett Browning, Elizabeth, *Her Novel in Verse Aurora Leigh and Other Poems*, intro. Cora Kaplan (Women's Press, 1978).

—— *Selected Poems* (Dent, 1988).
Blake, William, *Complete Poems*, ed. W. H. Stevenson, text by David V. Erdman (Longman, 1971).
Couzyn, Jeni (ed.), *Contemporary Women Poets: Eleven British Writers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1985).
Doolittle, Hilda, *H. D.: Collected Poems 1912–1944*, ed. Louis L. Martz (New York, New Directions, 1986).
Kay, Jackie, *The Adoption Papers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1991).
Kerrigan, Catherine (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991).
Linthwaite, Illona (ed.), *Ain't I a Woman! Poems of Black and White Women* (Virago, 1987).
Lochhead, Liz, *Dreaming Frankenstein and Collected Poems* (Edinburgh, Polygon, 1984).
Lorde, Audre, *Chosen Poems: Old and New* (New York, W. W. Norton, 1982).
MacDiarmid, Hugh, *The Hugh MacDiarmid Anthology: Poems in Scots and English*, ed. Michael Grieve and Alexander Scott (Routledge & Kegan Paul, 1972).
Milton, John, *Poetical Works*, ed. Douglas Bush (Oxford, Oxford University Press, 1966).
Nichols, Grace, *Fat Black Woman's Poems* (Virago, 1984).
—— *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and Other Poems* (Virago, 1989).
Plath, Sylvia, *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (Faber, 1981).
Rich, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950–1984* (New York, W. W. Norton, 1984).
Sexton, Anne, *The Selected Poems of Anne Sexton*, ed. Diane Wood Middlebrook and Diana Hume George (Virago, 1991).
Smith, Stevie, *Selected Poems*, ed. James MacGibbon (Harmondsworth, Penguin, 1978).
Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton (Longman, 1977).
Tsvetayeva, Marina, *Selected Poems*, tr. David McDuff (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1987).
Wain, John (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, 2 vols (Oxford: Oxford University Press, 1986).
Wordsworth, William, *William Wordsworth*, ed. Stephen Gill (Oxford, Oxford University Press, 1984).
Yeats, W. B., *Collected Poems* (Macmillan, 1961).

## Critical and Theoretical Works

Abel, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference* (Chicago, University of Chicago Press, 1982).

—— Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (eds), *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH, University Press of New England, 1983).

Althusser, Louis, *Essays on Ideology* (Verso, 1984).

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Routledge, 1989).

Auerbach, Nina, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Mass., Arvard University Press, 1978).

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, University of Texas Press, 1981).

—— *Rabelais and his World*, tr. Helene Iswolsky (Bloomington, Indiana University Press, 1984).

Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today* [1980], rev. edn (Verso, 1988).

Barthes, Roland, 'The Death of the Author', in *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath (Fontana, 1977).

Bauer, Dale M., and Susan Jaret McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York, State University of New York Press, 1991).

Beauvoir, Simone de, *The Second Sex* [1949], tr. H. M. Parshley (Harmondsworth, Penguin, 1972).

Beer, Gillian, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (Macmillan, 1974).

Belsey, Catherine, *Critical Practice* (Methuen, 1980).

—— and Jane Moore (eds), *The Feminist Reader* (Macmillan, 1989).

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900–1940* (Austin, University of Texas Press, 1986).

—— (ed.), *Feminist Issues in Literary Scholarship* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).

—— (ed.), *The Private Self: The Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing* (Routledge, 1988).

Berger, John, *Ways of Seeing* (Harmondsworth, Penguin, 1972).

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press, 1973).

Boumelha, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton, Harvester, 1982).

Brennan, Teresa (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (Routledge, 1989).

Brownstein, Rachel, *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels* (Harmondsworth, Penguin, 1982).

Buck, Claire, *H. D. and Freud: Bisexuality and a Feminine Discourse* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1990).

Calder, Jenni, *Women and Marriage in Victorian Fiction* (Thames & Hudson, 1976).
Cameron, Deborah, *Feminism and Linguistic Theory* (Macmillan, 1985).
Carter, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (Virago, 1979).
Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Los Angeles, University of California Press, 1978).
Christian, Barbara, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition* (Westport, Conn., Greenwood, 1980).
Cixous, Hélène, and Catherine Clément, *The Newly Born Woman* [1975], tr. Betsy Wing, intro. Sandra M. Gilbert (Manchester, Manchester University Press, 1986).
Claytin, Jay, and Eric Rothstein (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison, University of Wisconsin Press, 1991).
Clément, Catherine, *The Weary Sons of Freud* [1978], tr. Nicole Ball (Verso, 1987).
Conley, Verena Andermatt, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* [1984] (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1972).
Coward, Rosalind, *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations* (Routledge & Kegan Paul, 1983).
—— *Female Desire: Women's Sexuality Today* (Paladin, 1984).
—— and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Routledge & Kegan Paul, 1977).
Daly, Mary, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation* (Boston, Beacon, 1973).
—— *Gyn/Ecology* (Women's Press, 1978).
Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1967], tr. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976).
—— *Writing and Difference* [1967], tr. Alan Bass (Chicago, University of Chicago Press, 1978).
Diamond, Arlyn, and Lee R. Edwards (eds), *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1977).
Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares* (Methuen, 1985).
Draper, R. P. (ed.), *Hardy: The Tragic Novels: A Casebook* (Macmillan, 1975).
Eagleton, Mary (ed.), *Feminist Literary Criticism* (Longman, 1991).
Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen, 1976).
—— *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983).
Eisenstein, Hester, and Alice Jardine (eds), *The Future of Difference: The Scholar and the Feminist* (Boston, G. K. Hall, 1980).

Eliot, T. S., *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (Faber, 1975).
Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan, 1968).
Evans, Mari (ed.), *Black Women Writers* (Pluto, 1985).
Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* [1981] (Women's Press, 1985).
Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* [1952], tr. Charles Lam Markmann (Paladin, 1970).
—— *The Wretched of the Earth* [1961], tr. Constance Farrington (Harmondsworth, Penguin, 1967).
Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Hutchinson Radius, 1989).
Feminist Review, 'Perverse Politics: Lesbian Issues', 34 (spring 1990).
Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).
Fiedler, Leslie A., and Houston A. Baker Jr (eds), *English Literature: Opening Up the Canon* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979).
Firestone, Shulamith, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution* [1970] (Women's Press, 1979).
Fitton, Christine, 'From Reactive to Self-Referencing Poet: A Study of Twentieth Century British Women's Poetry' (Ph.D. Thesis, Open University, 1992).
Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction* [1976], vol. 1, tr. Robert Hurley (Harmondsworth, Penguin, 1981).
Freud, Sigmund, *On Sexuality*, Pelican Freud Library, vol. 7 (Harmondsworth, Penguin, 1977).
Friedan, Betty, *The Feminine Mystique* (New York, W. W. Norton, 1963).
Frow, John, *Marxism and Literary History* (Oxford, Blackwell, 1986).
Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (Routledge, 1989).
Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Macmillan, 1982).
—— *Reading Lacan* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1979).
—— and —— *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven, Yale University Press), vol. 1: *The War of the Words* (1988), vol. 2: *Sexchanges* (1989).
—— and —— (eds), *Shakespeare's Sisters* (Bloomington, Indiana University Press, 1979).
Gonda, Caroline (ed.), *Tea and Leg-Irons: New Feminist Readings from Scotland* (Open Letters, 1992).

Greene, Gayle, and Coppélia Kahn (eds), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen, 1985).
Grewal, Shabnam, Jackie Kay, Liliane Landor, Gail Lewis and Pratibha Parmar (eds), *Charting the Journey: Writing by Black and Third World Women* (Sheba Feminist Publishers, 1988).
Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sidney, Allen & Unwin, 1989).
—— *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (Routledge, 1990).
Hall, Catherine, *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History* (Cambridge, Polity, 1988).
Hanscombe, Gillian, and Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910–1940* (Women's Press, 1987).
Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1980).
Hartmann, Heidi, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union', in Lydia Sargent (ed.), *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
Haug, Frigga (ed.), *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, tr. Erica Carter (Verso, 1987).
Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, 1977).
Heilbrun, Carolyn G., *Hamlet's Mother and Other Women: Feminist Essays on Literature* (Women's Press, 1991).
—— and Margaret R. Higonnet (eds), *The Representation of Women in Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981).
Herrmann, Claudine, *The Tongue Snatchers* [1976], tr. Nancy Kline (Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).
Hirschkop, Ken, and David Shepherd (eds), *Bakhtin and Cultural Theory* (Manchester, Manchester University Press, 1989).
Hobby, Elaine, *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–88* (Virago, 1988).
Howe, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama: 1660–1700* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992).
Humm, Maggie, *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics* (Brighton, Harvester, 1986).
Irigaray, Luce, *The Speculum of the Other Woman* [1974], tr. Gillian C. Gill (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
—— *This Sex which is not One* [1977], tr. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing about Women* (Croom Helm, 1979).
—— *Reading Women: Essays in Feminist Criticism* (Methuen, 1986).

Jardine, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
Jay, Karla, and Joanne Glasgow (eds), *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions* (Only Woman Press, 1992).
Jefferson, Ann, and David Robey (eds), *Modern Literary Theory*, second edn (Batsford, 1986).
Jelinck, Estelle C. (ed.), *Women's Autobiography* (Bloomington, Indiana University Press, 1980).
Jouve, Nicole Ward, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* (Routledge, 1991).
Kaplan, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism* (Verso, 1986).
Kennard, Jean E., *Victims of Convention* (Hamden, Conn., Archon, 1978).
King, Jeannette, *Jane Eyre* (Milton Keynes, Open University Press, 1986).
—— *Doris Lessing* (Edward Arnold, 1989).
Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* [1974], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1984).
—— *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, tr. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (Oxford, Blackwell, 1980).
—— *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [1980], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1982).
—— *Tales of Love* [1983], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1987).
—— *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford, Blackwell, 1986).
—— *Black Sun: Depression and Melancholia* [1987], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1989).
—— *Strangers to Ourselves* [1988], tr. Leon S. Roudiez (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).
Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, tr. Alan Sheridan (Travistock, 1980).
Larner, Christina, *Witchcraft and Religion: The Politics of Popular Belief* (Oxford, Blackwell, 1984).
Lauter, Paul, *Canons and Contexts* (Oxford, Oxford University Press, 1991).
LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (Urbana, University of Illinois Press, 1989).
Leighton, Angela, *Elizabeth Barrett Browning* (Brighton, Harvester, 1986).
Liddington, Jill, and Jill Norris, *One Hand Tied behind Us: The Rise of the Women's Suffrage Movement* (Virago, 1978).
Lovell, Terry (ed.), *British Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1990).
Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, tr. Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul, 1978).
Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminisms: An*

*Anthology* (Brighton, Harvester, 1981).
Miles, Rosalind, *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
Mill, John Stuart, *The Subjection of Women* [1869] (Dent, 1982).
Miller, Jane, *Women Writing about Men* (Virago, 1986).
—— *Seductions: Studies in Reading and Culture* (Virago, 1990).
Millett, Kate, *Sexual Politics* [1969] (Virago, 1977).
Mills, Sara, Lynne Pearce, Sue Spaull and Elaine Millard, *Feminist Readings/Feminists Reading* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989).
Minow-Pinkney, Makiko, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels* (Brighton, Harvester, 1987).
Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism* [1974] (Harmondsworth, Penguin, 1975).
Moers, Ellen, *Literary Women* [1976] (Women's Press, 1986).
Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Methuen, 1985).
—— (ed.), *French Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1987).
Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
Monteith, Moira (ed.), *Women's Writing: A Challenge to Theory* (Brighton, Harvester, 1986).
Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1992).
Moynahan, Julian, *The Deed of Life: The Novels and Tales of D. H. Lawrence* (Princeton, NJ, Princeton University Library, 1963).
Munt, Sally (ed.), *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
Nasta, Susheila (ed.), *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia* (Women's Press, 1991).
Newton, Judith, and Deborah Rosenfelt (eds), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture* (Methuen, 1985).
Nicholson, Linda, *Feminism/Postmodernism* (Routledge, 1990).
Norris, Christopher, *Derrida* (Fontana, 1987).
Olsen, Tillie, *Silences* (Virago, 1980).
Ostriker, Alicia, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Women's Press, 1987).
Plimpton, George (ed.), *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews*, intro. Margaret Atwood (Harmondsworth, Penguin, 1989).
Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Virago, 1977).
—— *On Lies, Secrets, Silence* (Virago, 1980).
Robinson, Lillian, *Sex, Class and Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).

Roe, Sue (ed.), *Women Reading Women's Writing* (Brighton, Harvester, 1987).
Rogers, Katherine, *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (Seattle, University of Washington Press, 1966).
Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision* (Verso, 1986).
—— *The Haunting of Sylvia Plath* (Virago, 1991).
Rule, Janet, *Lesbian Images* [1975] (Pluto, 1989).
Russ, Joanna, *How to Suppress Women's Writing* (Women's Press, 1984).
Said, Edward, *Orientalism* (Harmondsworth, Penguin, 1985).
Sargent, Lydia (ed.), *Women and Revolution: The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
Scott, Bonnie Kime (ed.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (Bloomington, Indiana University Press, 1990).
Selden, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Brighton, Harvester, 1985).
Shiach, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing* (Routledge, 1991).
Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* [1977], revised edn (Virago, 1982).
—— *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (Bloomsbury, 1991).
—— (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Virago, 1986).
—— (ed.), *Speaking of Gender* (Routledge, 1989).
Snitow, Ann, Christine Stansell and Sharon Thumpson (eds), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York, New Feminist Library/Monthly Review Press, 1983).
Spacks, Patricia Meyer, *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing* (Allen & Unwin, 1976).
Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, Blackwell, 1986).
Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Routledge, 1988).
—— *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (Routledge, 1990).
Steedman, Carolyn, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives* (Virago, 1986).
Strachey, Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928] (Virago, 1978).
Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since* (Oxford, Oxford University Press, 1979).
Taylor, Barbara, *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century* (Virago, 1983).
Taylor, Robert (tr. and ed.), *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno* (Verso, 1977).

Todd, Janet, *Women's Friendship in Literature* (New York, Columbia University Press, 1980).
—— *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800* (Virago, 1989).
Walder, Dennis (ed.), *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford, Oxford University Press with Open University, 1990).
Walker, Alice, *In Search of our Mothers' Gardens* (Women's Press, 1984).
Wall, Cheryl A. (ed.), *Changing our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women* (Routledge, 1990).
Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991).
Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism* (Edward Arnold, 1992).
—— (ed.), *Postmodernism: A Reader* (Edward Arnold, 1992).
Weedon, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford, Blackwell, 1987).
Welty, Eudora, *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews* [1979] (Virago, 1987).
—— *One Writer's Beginnings* [1983] (Faber, 1985).
Widdowson, Peter (ed.), *Re-reading English* (Methuen, 1982).
Wilcox, Helen, Keith McWatters, Ann Thompson and Linda R. Williams (eds), *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (Hemel Hempstead, Harvester, 1990).
Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1977).
Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Marion Boyars, 1978).
—— *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (Marion Boyars, 1986).
Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* [1792] (Dent, 1982).
Women in Publishing, *Reviewing the Reviews* (Journeyman, 1987).
Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* [1929] (Harmondsworth, Penguin, 1945).
—— *Three Guineas* [1937] (Harmondsworth, Penguin, 1977).
—— *A Woman's Essays* (Harmondsworth, Penguin, 1991).
Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen, 1984).
Yorke, Liz, *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (Routledge, 1991).

# المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

# المشروع القومى للترجمة

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١- | اللغة العليا | چون كوين | أحمد درويش |
| ٢- | الوثنية والإسلام (ط١) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣- | التراث المسروق | چورچ چيمس | شوقى جلال |
| ٤- | كيف تتم كتابة السيناريو | إنچا كاريتنيكوفا | أحمد الحضرى |
| ٥- | ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ٦- | اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | سعد مصلوح ووفاء كامل فايد |
| ٧- | العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | يوسف الأنطكى |
| ٨- | مشعلو الحرائق | ماكس فريش | مصطفى ماهر |
| ٩- | التغيرات البيئية | أندرو. س. جودى | محمود محمد عاشور |
| ١٠- | خطاب الحكاية | چيرار چينيت | محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١- | مختارات شعرية | فيسوافا شيمبوريسكا | هناء عبد الفتاح |
| ١٢- | طريق الحرير | ديفيد براونيستون وأيرين فرانك | أحمد محمود |
| ١٣- | ديانة الساميين | روبرتسن سميث | عبد الوهاب علوب |
| ١٤- | التحليل النفسى للأدب | جان بيلمان نويل | حسن المودن |
| ١٥- | الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | إدوارد لوسى سميث | أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦- | أثينة السوداء (جـ١) | مارتن برنال | بإشراف: أحمد عتمان |
| ١٧- | مختارات شعرية | فيليب لاركين | محمد مصطفى بدوى |
| ١٨- | الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | طلعت شاهين |
| ١٩- | الأعمال الشعرية الكاملة | چورچ سفيريس | نعيم عطية |
| ٢٠- | قصة العلم | ج. ج. كراوثر | يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح |
| ٢١- | خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | صمد بهرنجى | ماجدة العنانى |
| ٢٢- | مذكرات رحالة عن المصريين | چون أنتيس | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣- | تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | سعيد توفيق |
| ٢٤- | ظلال المستقبل | باتريك بارندر | بكر عباس |
| ٢٥- | مثنوى (٦ أجزاء) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦- | دين مصر العام | محمد حسين هيكل | أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- | التنوع البشرى الخلاق | مجموعة من المؤلفين | بإشراف: جابر عصفور |
| ٢٨- | رسالة فى التسامح | چون لوك | منى أبو سنة |
| ٢٩- | الموت والوجود | چيمس ب. كارس | بدر الديب |
| ٣٠- | الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١- | مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | چان سوفاجيه - كلود كاين | عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب |
| ٣٢- | الانقراض | ديفيد روب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣- | التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤- | الرواية العربية | روچر ألن | حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥- | الأسطورة والحداثة | بول ب . ديكسون | خليل كلفت |
| ٣٦- | نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | حياة جاسم محمد |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٧- | واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | جمال عبد الرحيم |
| ٣٨- | نقد الحداثة | آلن تورين | أنور مغيث |
| ٣٩- | الحسد والإغريق | بيتر والكوت | منيرة كروان |
| ٤٠- | قصائد حب | آن سكستون | محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- | ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد |
| ٤٢- | عالم ماك | بنچامين باربر | أحمد محمود |
| ٤٣- | اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | المهدى أخريف |
| ٤٤- | بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | مارلين تادرس |
| ٤٥- | التراث المغدور | روبرت دينا وچون فاين | أحمد محمود |
| ٤٦- | عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | محمود السيد على |
| ٤٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- | حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ماهر جويجاتى |
| ٤٩- | الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- | ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١- | مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى | محمد أبو العطا |
| ٥٢- | العلاج النفسى التدعيمى | ب. نوڤاليس وس . روچسيفيتز وروجر بيل | لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣- | الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | مرسى سعد الدين |
| ٥٤- | المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | محسن مصيلحى |
| ٥٥- | ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | على يوسف على |
| ٥٦- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١) | فديريكو غرسية لوركا | محمود على مكى |
| ٥٧- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢) | فديريكو غرسية لوركا | محمود السيد و ماهر البطوطى |
| ٥٨- | مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | محمد أبو العطا |
| ٥٩- | المحبرة (مسرحية) | كارلوس مونييث | السيد السيد سهيم |
| ٦٠- | التصميم والشكل | چوهانز إيتين | صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١- | موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢- | لذّة النّص | رولان بارت | محمد خير البقاعى |
| ٦٣- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- | برتراند راسل (سيرة حياة) | ألان وود | رمسيس عوض |
| ٦٥- | فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | رمسيس عوض |
| ٦٦- | خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- | مختارات شعرية | فرناندو بيسوا | المهدى أخريف |
| ٦٨- | نتاشا العجوز وقصص أخرى | ڤالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ٦٩- | العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠- | ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- | السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | حسين محمود |
| ٧٢- | السياسى العجوز | ت . س . إليوت | فؤاد مجلى |
| ٧٣- | نقد استجابة القارئ | چين ب . تومبكنز | حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤- | صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | حسن بيومى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٥- | فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | أحمد درويش |
| ٧٦- | چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي | مجموعة من المؤلفين | عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- | تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- | العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- | شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكي | سعيد الغانمي وناصر حلاوي |
| ٨٠- | بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | مكارم الغمري |
| ٨١- | الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | محمد طارق الشرقاوي |
| ٨٢- | مسرح ميجيل | ميجيل دي أونامونو | محمود السيد علي |
| ٨٣- | مختارات شعرية | غوتفريد بن | خالد المعالي |
| ٨٤- | موسوعة الأدب والنقد (جـ١) | مجموعة من المؤلفين | عبد الحميد شيحة |
| ٨٥- | منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكي أقطاي | عبد الرازق بركات |
| ٨٦- | طول الليل (رواية) | جمال مير صادقي | أحمد فتحي يوسف شتا |
| ٨٧- | نون والقلم (رواية) | جلال آل أحمد | ماجدة العناني |
| ٨٨- | الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٨٩- | الطريق الثالث | أنتوني جيدنز | أحمد زايد ومحمد محيي الدين |
| ٩٠- | وسم السيف وقصص أخرى | بورخيس وآخرون | محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- | المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربرا لاسوتسكا - بشونباك | محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- | أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر | كارلوس ميجيل | نادية جمال الدين |
| ٩٣- | محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- | مسرحيتا الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | فوزية العشماوي |
| ٩٥- | مختارات من المسرح الإسباني | أنطونيو بويرو باييخو | سرى محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- | ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى | نخبة | إدوار الخراط |
| ٩٧- | هوية فرنسا (مج١) | فرنان برودل | بشير السباعي |
| ٩٨- | الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٩٩- | تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠) | ديڤيد روبنسون | إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- | مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | إبراهيم فتحي |
| ١٠١- | النص الروائي: تقنيات ومناهج | بيرنار فاليط | رشيد بنحدو |
| ١٠٢- | السياسة والتسامح | عبد الكبير الخطيبي | عز الدين الكتاني الإدريسي |
| ١٠٣- | قبر ابن عربي يليه آياء (شعر) | عبد الوهاب المؤدب | محمد بنيس |
| ١٠٤- | أوبرا ماهوجني (مسرحية) | برتولت بريشت | عبد الغفار مكاوي |
| ١٠٥- | مدخل إلى النص الجامع | چيرارچينيت | عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦- | الأدب الأندلسي | ماريا خيسوس روبييرامتي | أشرف علي دعدور |
| ١٠٧- | صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر | نخبـة من الشعراء | محمد عبد الله الجعيدي |
| ١٠٨- | ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي | مجموعة من المؤلفين | محمود علي مكي |
| ١٠٩- | حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- | النساء في العالم النامي | حسنة بيجوم | منى قطان |
| ١١١- | المرأة والجريمة | فرانسس هيدسون | ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- | الاحتجاج الهادئ | أرلين علوي ماكليود | إكرام يوسف |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١١٣- | راية التمرد | سادى پلانت | أحمد حسان |
| ١١٤- | مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ١١٥- | غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | سمية رمضان |
| ١١٦- | امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | نهاد أحمد سالم |
| ١١٧- | المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | منى إبراهيم وهالة كمال |
| ١١٨- | النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | لميس النقاش |
| ١١٩- | النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى | أميرة الأزهرى سنبل | بإشراف: رءوف عباس |
| ١٢٠- | الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | مجموعة من المترجمين |
| ١٢١- | الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | محمد الجندى وإيزابيل كمال |
| ١٢٢- | نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان | چوزيف فوجت | منيرة كروان |
| ١٢٣- | الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | أنينل ألكسندرو فنادولينا | أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤- | الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية | چون جراى | أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥- | التحليل الموسيقى | سيدرك ثورپ ديڤى | سمحة الخولى |
| ١٢٦- | فعل القراءة | ڤولفانج إيسر | عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧- | إرهاب (مسرحية) | صفاء فتحى | بشير السباعى |
| ١٢٨- | الأدب المقارن | سوزان باسنيت | أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩- | الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠- | الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | شوقى جلال |
| ١٣١- | مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى | مجموعة من المؤلفين | لويس بقطر |
| ١٣٢- | ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣- | الخوف من المرايا (رواية) | طارق على | طلعت الشايب |
| ١٣٤- | تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | أحمد محمود |
| ١٣٥- | المختار من نقد ت. س. إليوت | ت. س. إليوت | ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦- | فلاحو الباشا | كينيث كونو | سحر توفيق |
| ١٣٧- | مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر | چوزيف مارى مواريه | كاميليا صبحى |
| ١٣٨- | عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | أندريه جلوكسمان | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩- | پارسيفال (مسرحية) | ريتشارد فاچنر | مصطفى ماهر |
| ١٤٠- | حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | أمل الجبورى |
| ١٤١- | اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | نعيم عطية |
| ١٤٢- | الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | حسن بيومى |
| ١٤٣- | قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديرك لايدر | عدلى السمرى |
| ١٤٤- | صاحبة اللوكاندة (مسرحية) | كارلو جولدونى | سلامة محمد سليمان |
| ١٤٥- | موت أرتيميو كروث (رواية) | كارلوس فوينتس | أحمد حسان |
| ١٤٦- | الورقة الحمراء (رواية) | ميجيل دى ليبس | على عبدالروف البمبى |
| ١٤٧- | مسرحيتان | تانكريد دورست | عبدالغفار مكاوى |
| ١٤٨- | القصة القصيرة: النظرية والتقنية | إنريكى أندرسون إمبرت | على إبراهيم منوفى |
| ١٤٩- | النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | أسامة إسبر |
| ١٥٠- | التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | منيرة كروان |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٥١- | هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١) | فرنان بروديل | بشير السباعي |
| ١٥٢- | عدالة الهنود وقصص أخرى | مجموعة من المؤلفين | محمد محمد الخطابي |
| ١٥٣- | غرام الفراعنة | فيولين فانويك | فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- | مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | خليل كلفت |
| ١٥٥- | الشعر الأمريكي المعاصر | نخبة من الشعراء | أحمد مرسى |
| ١٥٦- | المدارس الجمالية الكبرى | چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو | مى التلمسانى |
| ١٥٧- | خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ١٥٨- | هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢) | فرنان بروديل | بشير السباعي |
| ١٥٩- | الأيديولوچية | ديڤيد هوكس | إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- | آلة الطبيعة | بول إيرليش | حسين بيومى |
| ١٦١- | مسرحيتان من المسرح الإسبانى | أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | زيدان عبدالحليم زيدان |
| ١٦٢- | تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | صلاح عبدالعزيز محجوب |
| ١٦٣- | موسوعة علم الاجتماع (جـ ١) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ١٦٤- | شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | نبيل سعد |
| ١٦٥- | حكايات الثعلب (قصص أطفال) | أ. ن. أفاناسيڤا | سهير المصادفة |
| ١٦٦- | العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | محمد محمود أبوغدير |
| ١٦٧- | فى عالم طاغور | رابندرنات طاغور | شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- | دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- | إبداعات أدبية | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- | الطريق (رواية) | ميجيل دليبيس | بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- | وضع حد (رواية) | فرانك بيجو | هدى حسين |
| ١٧٢- | حجر الشمس (شعر) | نخبة | محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣- | معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- | صناعة الثقافة السوداء | إيليس كاشمور | أحمد محمود |
| ١٧٥- | التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو ڤيلشس | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- | نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ١٧٧- | أنطون تشيخوف | هنرى تروايا | حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- | مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩- | حكايات أيسوب (قصص أطفال) | أيسوب | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- | قصة جاويد (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- | النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات | فنسنت ب. ليتش | محمد يحيى |
| ١٨٢- | العنف والنبوءة (شعر) | و.ب. ييتس | ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- | چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | فتحى العشرى |
| ١٨٤- | القاهرة: حالمة لا تنام | هانز إبندورفر | دسوقى سعيد |
| ١٨٥- | أسفار العهد القديم فى التاريخ | توماس تومسن | عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- | معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل إنوود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- | الأرضة (رواية) | بُزرج علوى | محمد علاء الدين منصور |
| ١٨٨- | موت الأدب | ألفين كرنان | بدر الديب |

| | | |
|---|---|---|
| ١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر | پول دى مان | سعيد الغانمى |
| ١٩٠- محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | محسن سيد فرجانى |
| ١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى | الحاج أبو بكر إمام وآخرون | مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ١٩٣- عامل المنجم (رواية) | پيتر أبراهامز | محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) | ڤالنتين راسپوتين | أشرف الصباغ |
| ١٩٧- سيرة الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨- الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداو | جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل | چيرمى سيبروك | فخزى لبيب |
| ٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣- الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | أحمد هويدى |
| ٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى- سفورزا | أحمد مستجير |
| ٢٠٦- الهيولية تصنع علمًا جديدًا | چيمس جلايك | على يوسف على |
| ٢٠٧- ليل أفريقى (رواية) | رامون خوتاسندير | محمد أبو العطا |
| ٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩- السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر) | سنائى الغزنوى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١- فردينان دوسوسير | چوناثان كللر | محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان | مرزبان بن رستم بن شروين | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر | ريمون فلاور | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | محمد محيى الدين |
| ٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٧- مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت وهارولد بينتر | نادية البنهاوى |
| ٢١٨- لعبة الحجلة (رواية) | خوليو كورتاثار | على إبراهيم منوفى |
| ٢١٩- بقايا اليوم (رواية) | كازو إيشجورو | طلعت الشايب |
| ٢٢٠- الهيولية فى الكون | بارى پاركر | على يوسف على |
| ٢٢١- شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | رفعت سلام |
| ٢٢٢- فرانز كافكا | رونالد جراى | نسيم مجلى |
| ٢٢٣- العلم فى مجتمع حر | پاول فيرابند | السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤- دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | منى عبدالظاهر إبراهيم |
| ٢٢٥- حكاية غريق (رواية) | جابرييل جارثيا ماركيث | السيد عبدالظاهر السيد |
| ٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى | ديڤيد هربت لورانس | طاهر محمد على البربرى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٢٧- | المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | خوسيه ماريا ديث بوركى | السيد عبدالظاهر عبدالله |
| ٢٢٨- | علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩- | مأزق البطل الوحيد | نورمان كيجان | أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠- | عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١- | الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) | خايمى سالوم بيدال | جمال عبدالرحمن |
| ٢٣٢- | ما بعد المعلومات | توم ستونير | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣- | فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى | أرثر هيرمان | طلعت الشايب |
| ٢٣٤- | الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥- | ديوان شمس تبريزى (جـ١) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦- | الولاية | ميشيل شودكيفيتش | أحمد الطيب |
| ٢٣٧- | مصر أرض الوادى | روبين فيدين | عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨- | العولمة والتحرير | تقرير لمنظمة الأنكتاد | ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩- | العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلا رامراز - رايوخ | نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠- | الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كاى حافظ | صلاح محجوب إدريس |
| ٢٤١- | فى انتظار البرابرة (رواية) | ج . م. كوتزى | ابتسام عبدالله |
| ٢٤٢- | سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | صبرى محمد حسن |
| ٢٤٣- | تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) | ليفى بروفنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٢٤٤- | الغليان (رواية) | لاورا إسكيبيل | نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥- | نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس وآخرون | توفيق على منصور |
| ٢٤٦- | مختارات قصصية | جابرييل جارثيا ماركيث | على إبراهيم منوفى |
| ٢٤٧- | الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | والتر أرمبرست | محمد طارق الشرقاوى |
| ٢٤٨- | حقول عدن الخضراء (مسرحية) | أنطونيو جالا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٢٤٩- | لغة التمزق (شعر) | دراجو شتامبوك | رفعت سلام |
| ٢٥٠- | علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ماجدة محسن أباظة |
| ٢٥١- | موسوعة علم الاجتماع (جـ٢) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٥٢- | رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | على بدران |
| ٢٥٣- | تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | حسن بيومى |
| ٢٥٤- | أقدم لك: الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥- | أقدم لك: أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٦- | أقدم لك: ديكارت | ديف روبنسون وكريس جارات | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧- | تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨- | الغجر | سير أنجوس فريزر | عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩- | مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور | نخبة | فاروجان كازانجيان |
| ٢٦٠- | موسوعة علم الاجتماع (جـ٣) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٦١- | رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢- | مدينة المعجزات (رواية) | إدواردو مندوثا | محمد أبو العطا |
| ٢٦٣- | الكشف عن حافة الزمن | چون جريبن | على يوسف على |
| ٢٦٤- | إبداعات شعرية مترجمة | هوراس وشلى | لويس عوض |

| | | | |
|---|---|---|---|
| -٢٦٥ | روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | لويس عوض |
| -٢٦٦ | مدير المدرسة (رواية) | جلال آل أحمد | عادل عبدالمنعم على |
| -٢٦٧ | فن الرواية | ميلان كونديرا | بدر الدين عرودكى |
| -٢٦٨ | ديوان شمس تبريزى (جـ٢) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| -٢٦٩ | وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| -٢٧٠ | وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| -٢٧١ | الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ | توماس سى. باترسون | شوقى جلال |
| -٢٧٢ | الأديرة الأثرية فى مصر | سى. سى. والترز | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| -٢٧٣ | الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر | چوان كول | عنان الشهاوى |
| -٢٧٤ | السيدة باربارا (رواية) | رومولو جاييجوس | محمود على مكى |
| -٢٧٥ | ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| -٢٧٦ | فنون السينما | مجموعة من المؤلفين | عبدالقادر التلمسانى |
| -٢٧٧ | الچينات والصراع من أجل الحياة | براين فورد | أحمد فوزى |
| -٢٧٨ | البدايات | إسحاق عظيموف | ظريف عبدالله |
| -٢٧٩ | الحرب الباردة الثقافية | ف.س. سوندرز | طلعت الشايب |
| -٢٨٠ | الأم والنصيب وقصص أخرى | بريم شند وآخرون | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| -٢٨١ | الفردوس الأعلى (رواية) | عبد الحليم شرر | جلال الحفناوى |
| -٢٨٢ | طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس وولبرت | سمير حنا صادق |
| -٢٨٣ | السهل يحترق وقصص أخرى | خوان رولفو | على عبد الرءوف البمبى |
| -٢٨٤ | هرقل مجنوناً (مسرحية) | يوريبيديس | أحمد عتمان |
| -٢٨٥ | رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى | حسن نظامى الدهلوى | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| -٢٨٦ | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| -٢٨٧ | الثقافة والعولمة والنظام العالمى | أنتونى كنج | محمد يحيى وأخرون |
| -٢٨٨ | الفن الروائى | ديڤيد لودج | ماهر البطوطى |
| -٢٨٩ | ديوان منوچهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| -٢٩٠ | علم اللغة والترجمة | چورج مونان | أحمد زكريا إبراهيم |
| -٢٩١ | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| -٢٩٢ | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| -٢٩٣ | مقدمة للأدب العربى | روچر آلن | مجدى توفيق وأخرون |
| -٢٩٤ | فن الشعر | بوالو | رجاء ياقوت |
| -٢٩٥ | سلطان الأسطورة | چوزيف كامبل وبيل مورير | بدر الديب |
| -٢٩٦ | مكبث (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| -٢٩٧ | فن النحو بين اليونانية والسريانية | ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى | ماجدة محمد أنور |
| -٢٩٨ | مأساة العبيد وقصص أخرى | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| -٢٩٩ | ثورة فى التكنولوجيا الحيوية | چين ماركس | هاشم أحمد محمد |
| -٣٠٠ | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١) | لويس عوض | جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال |
| -٣٠١ | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢) | لويس عوض | جمال الجزيرى و محمد الجندى |
| -٣٠٢ | أقدم لك: فنجنشتين | چون هيتون وجودى جروڤز | إمام عبد الفتاح إمام |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٠٣- | أقدم لك: يونا | چين هوب وبورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤- | أقدم لك: ماركس | ريوس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥- | الجلد (رواية) | كروزيو مالابارته | صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦- | الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ | چان فرانسوا ليوتار | نبيل سعد |
| ٣٠٧- | أقدم لك: الشعور | ديڤيد بابينو وهوارد سلينا | محمود مكى |
| ٣٠٨- | أقدم لك: علم الوراثة | ستيف چونز وبورين فان لو | ممدوح عبد المنعم |
| ٣٠٩- | أقدم لك: الذهن والمخ | أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت | جمال الجزيرى |
| ٣١٠- | أقدم لك: يونج | ماجى هايد ومايكل ماكجنس | محيى الدين مزيد |
| ٣١١- | مقال فى المنهج الفلسفى | ر.ج كولنجوود | فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢- | روح الشعب الأسود | وليم ديبويس | أسعد حليم |
| ٣١٣- | أمثال فلسطينية (شعر) | خايير بيان | محمد عبدالله الجعيدى |
| ٣١٤- | مارسيل دوشامب: الفن كعدم | چانيس مينيك | هويدا السباعى |
| ٣١٥- | جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو والطاهر لبيب | كاميليا صبحى |
| ٣١٦- | محاكمة سقراط | أى. ف. ستون | نسيم مجلى |
| ٣١٧- | بلا غد | س. شير لايموڤا- س. زنيكين | أشرف الصباغ |
| ٣١٨- | الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٣١٩- | صور دريدا | جايترى سبيڤاك وكرستوفر نوريس | حسام نايل |
| ٣٢٠- | لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١- | تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١) | ليڤى برو ڤنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٣٢٢- | وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى | دبليو بوچين كلينباور | خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣- | فن الساتورا | تراث يونانى قديم | هانم محمد فوزى |
| ٣٢٤- | اللعب بالنار (رواية) | أشرف أسدى | محمود علاوى |
| ٣٢٥- | عالم الآثار (رواية) | فيليب بوسان | كرستين يوسف |
| ٣٢٦- | المعرفة والمصلحة | يورجين هابرماس | حسن صقر |
| ٣٢٧- | مختارات شعرية مترجمة (جـ١) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٣٢٨- | يوسف وزليخا (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩- | رسائل عيد الميلاد (شعر) | تد هيوز | محمد عيد إبراهيم |
| ٣٣٠- | كل شىء عن التمثيل الصامت | مارڤن شبرد | سامى صلاح |
| ٣٣١- | عندما جاء السردين وقصص أخرى | ستيفن جراى | سامية دياب |
| ٣٣٢- | شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | على إبراهيم منوفى |
| ٣٣٣- | الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ | نبيل مطر | بكر عباس |
| ٣٣٤- | لقطات من المستقبل | أرثر كلارك | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣٥- | عصر الشك: دراسات عن الرواية | ناتالى ساروت | فتحى العشرى |
| ٣٣٦- | متون الأهرام | نصوص مصرية قديمة | حسن صابر |
| ٣٣٧- | فلسفة الولاء | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٣٣٨- | نظرات حائرة وقصص أخرى | نخبة | جلال الحفناوى |
| ٣٣٩- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٤٠- | اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيربروجلو | فخرى لبيب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٤١- | قصائد من رلكه (شعر) | راينر ماريا ريلكه | حسن حلمى |
| ٣٤٢- | سلامان وأبسال (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٤٣- | العالم البرجوازى الزائل (رواية) | نادين جورديمر | سمير عبد ربه |
| ٣٤٤- | الموت فى الشمس (رواية) | بيتر بالانجيو | سمير عبد ربه |
| ٣٤٥- | الركض خلف الزمان (شعر) | يونه ندائى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٤٦- | سحر مصر | رشاد رشدى | جمال الجزيرى |
| ٣٤٧- | الصبية الطائشون (رواية) | جان كوكتو | بكر الحلو |
| ٣٤٨- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٤٩- | دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | أرثر والدهورن وآخرون | أحمد عمر شاهين |
| ٣٥٠- | بانوراما الحياة السياحية | مجموعة من المؤلفين | عطية شحاتة |
| ٣٥١- | مبادئ المنطق | جوزايا رويس | أحمد الانصارى |
| ٣٥٢- | قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | نعيم عطية |
| ٣٥٣- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٤- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٥- | التيارات السياسية فى إيران المعاصرة | حجت مرتجى | محمود علاوى |
| ٣٥٦- | الميراث المر | بول سالم | بدر الرفاعى |
| ٣٥٧- | متون هرمس | تيموثى فريك وبيتر غاندى | عمر الفاروق عمر |
| ٣٥٨- | أمثال الهوسا العامية | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٣٥٩- | محاورة بارمنيدس | أفلاطون | حبيب الشارونى |
| ٣٦٠- | أنثروبولوجيا اللغة | أندريه جاكوب ونويلا باركان | ليلى الشربينى |
| ٣٦١- | التصحر: التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | عاطف معتمد وآمال شاور |
| ٣٦٢- | تلميذ بابنبرج (رواية) | هاينرش شبورل | سيد أحمد فتح الله |
| ٣٦٣- | حركات التحرير الأفريقية | ريتشارد چيبسون | صبرى محمد حسن |
| ٣٦٤- | حداثة شكسبير | إسماعيل سراج الدين | نجلاء أبو عجاج |
| ٣٦٥- | سأم باريس (شعر) | شارل بودلير | محمد أحمد حمد |
| ٣٦٦- | نساء يركضن مع الذئاب | كلاريسا بنكولا | مصطفى محمود محمد |
| ٣٦٧- | القلم الجرىء | مجموعة من المؤلفين | البرّاق عبدالهادى رضا |
| ٣٦٨- | المصطلح السردى: معجم مصطلحات | چيرالد برنس | عابد خزندار |
| ٣٦٩- | المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | فوزية العشماوى |
| ٣٧٠- | الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | فاطمة عبدالله محمود |
| ٣٧١- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٧٢- | عاش الشباب (رواية) | وانغ مينغ | وحيد السعيد عبدالحميد |
| ٣٧٣- | كيف تعد رسالة دكتوراه | أومبرتو إيكو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٧٤- | اليوم السادس (رواية) | أندريه شديد | حمادة إبراهيم |
| ٣٧٥- | الخلود (رواية) | ميلان كونديرا | خالد أبو اليزيد |
| ٣٧٦- | الغضب وأحلام السنين (مسرحيات) | چان أنوى وآخرون | إدوار الخراط |
| ٣٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٧٨- | المسافر (شعر) | محمد إقبال | يوسف عبدالفتاح فرج |

٢٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)    سنيل باث    جمال عبدالرحمن
٢٨٠- حديث عن الخسارة    جونتر جراس    شيرين عبدالسلام
٢٨١- أساسيات اللغة    ر. ل. تراسك    رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢- تاريخ طبرستان    بهاء الدين محمد اسفنديار    أحمد محمد نادى
٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)    محمد إقبال    سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال    سوزان إنجيل    إيزابيل كمال
٢٨٥- مشترى العشق (رواية)    محمد على بهزادراد    يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى    جانيت تود    ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)    چون دن    بهاء چاهين
٢٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)    سعدى الشيرازى    محمد علاء الدين منصور
٢٨٩- تفاهم وقصص أخرى    نخبة    سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى    إم. فى. روبرتس    عثمان مصطفى عثمان
٢٩١- الحافلة الليلكية (رواية)    مايف بينشى    منى الدروبى
٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية    فرناندو دى لاجرانجا    عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣- فى قلب الشرق    ندوة لويس ماسينيون    زينب محمود الخضيرى
٢٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون    پول ديڤيز    هاشم أحمد محمد
٢٩٥- آلام سياوش (رواية)    إسماعيل فصيح    سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦- السافاك    تقى نجارى راد    محمود علاوى
٢٩٧- أقدم لك: نيتشه    لورانس جين وكيتى شين    إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨- أقدم لك: سارتر    فيليپ تودى وهوارد ريد    إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩- أقدم لك: كامى    ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس    إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)    ميشائيل إنده    باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات    زياودن ساردر وآخرون    ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج    ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت    ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)    تودور شتورم وجوتفرد كولر    عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى    ديڤيد إبرام    ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)    أندريه جيد    حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩    مانويلا مانتاناريس    جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه    مجموعة من المؤلفين    طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر    چوان فوتشركنج    عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة    برتراند راسل    إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن    كارل بوبر    الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى    چينيفر أكرمان    أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)    ليڤى بروڤنسال    بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)    ناظم حكمت    محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب    باسكال كازانوڤا    أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)    فريدريش دورينمات    أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر    أ. أ. رتشاردز    محمد مصطفى بدوى

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤١٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥) | رينيه ويليك | مجاهد عبدالمنعم مجاهد |
| ٤١٨- | سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية | جين هاثواى | عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩- | العصر الذهبى للإسكندرية | چون مارلو | نسيم مجلى |
| ٤٢٠- | مكرو ميجاس (قصة فلسفية) | ڤولتير | الطيب بن رجب |
| ٤٢١- | الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول | روى متحدة | أشرف كيلانى |
| ٤٢٢- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١) | ثلاثة من الرحالة | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٤٢٣- | إسراءات الرجل الطيف | نخبة | وحيد النقاش |
| ٤٢٤- | لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥- | من طاووس إلى فرح | محمود طلوعى | محمود علاوى |
| ٤٢٦- | الخفافيش وقصص أخرى | نخبة | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧- | بانديراس الطاغية (رواية) | باى إنكلان | ثريا شلبى |
| ٤٢٨- | الخزانة الخفية | محمد هوتك بن داود خان | محمد أمان صافى |
| ٤٢٩- | أقدم لك: هيجل | ليود سپنسر وأندزجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٠- | أقدم لك: كانط | كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣١- | أقدم لك: فوكو | كريس هوروكس وزوران جفتيك | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٢- | أقدم لك: ماكياڤللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٣- | أقدم لك: جويس | ديڤيد نوريس وكارل فلنت | حمدى الجابرى |
| ٤٣٤- | أقدم لك: الرومانسية | دونكان هيث وچودى بورهام | عصام حجازى |
| ٤٣٥- | توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زربرج | ناجى رشوان |
| ٤٣٦- | تاريخ الفلسفة (مج١) | فردريك كوبلستون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٧- | رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى | شبلى النعمانى | جلال الحفناوى |
| ٤٣٨- | بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيبرس | عايدة سيف الدولة |
| ٤٣٩- | موت المرابى (رواية) | صدر الدين عينى | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠- | قواعد اللهجات العربية الحديثة | كرستن بروستاد | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤١- | رب الأشياء الصغيرة (رواية) | أرونداتى روى | فخرى لبيب |
| ٤٤٢- | حتشبسوت: المرأة الفرعونية | فوزية أسعد | ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣- | اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها | كيس فرستيغ | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤٤- | أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة | لاوريت سيجورنه | صالح علمانى |
| ٤٤٥- | حول وزن الشعر | پرويز ناتل خانلرى | محمد محمد يونس |
| ٤٤٦- | التحالف الأسود | ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير | أحمد محمود |
| ٤٤٧- | ملحمة السِّيد | تراث شعبى إسبانى | الطاهر أحمد مكى |
| ٤٤٨- | الفلاحون (ميراث الترجمة) | الأب عيروط | محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس |
| ٤٤٩- | أقدم لك: الحركة النسوية | نخبة | جمال الجزيرى |
| ٤٥٠- | أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية | صوفيا فوكا وريبيكا رايت | جمال الجزيرى |
| ٤٥١- | أقدم لك: الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢- | أقدم لك: لينين والثورة الروسية | ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت | محيى الدين مزيد |
| ٤٥٣- | القاهرة: إقامة مدينة حديثة | چان لوك أرنو | حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤- | خمسون عامًا من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | سوزان خليل |

| | | |
|---|---|---|
| ٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥) | فردريك كوبلستون | محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦- لا تنسنى (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى | سوزان موللر أوكين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون | مرثيديس غارثيا أرينال | جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية | ستوارت هود وليتزا جانستز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦١- أقدم لك: لكان | داريان ليدر وجودى جروفز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون | عبدالرشيد الصادق محمودى | عبدالرشيد الصادق محمودى |
| ٤٦٣- الدولة المارقة | ويليام بلوم | كمال السيد |
| ٤٦٤- ديمقراطية للقلة | مايكل بارنتى | حصة إبراهيم المنيف |
| ٤٦٥- قصص اليهود | لويس جنزبيرج | جمال الرفاعى |
| ٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية | فيولين فانويك | فاطمة عبد الله |
| ٤٦٧- التفكير السياسي والنظرة السياسية | ستيفين ديلو | ربيع وهبة |
| ٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٤٦٩- جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | مجدى عبدالرازق |
| ٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية | جارى م. بيرزنسكى وآخرون | محمد السيد النتة |
| ٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢) | ثلاثة من الرحالة | عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٤- الأدب والنسوية | بام موريس | سهام عبدالسلام |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٨٢ / ٢٠٠٢